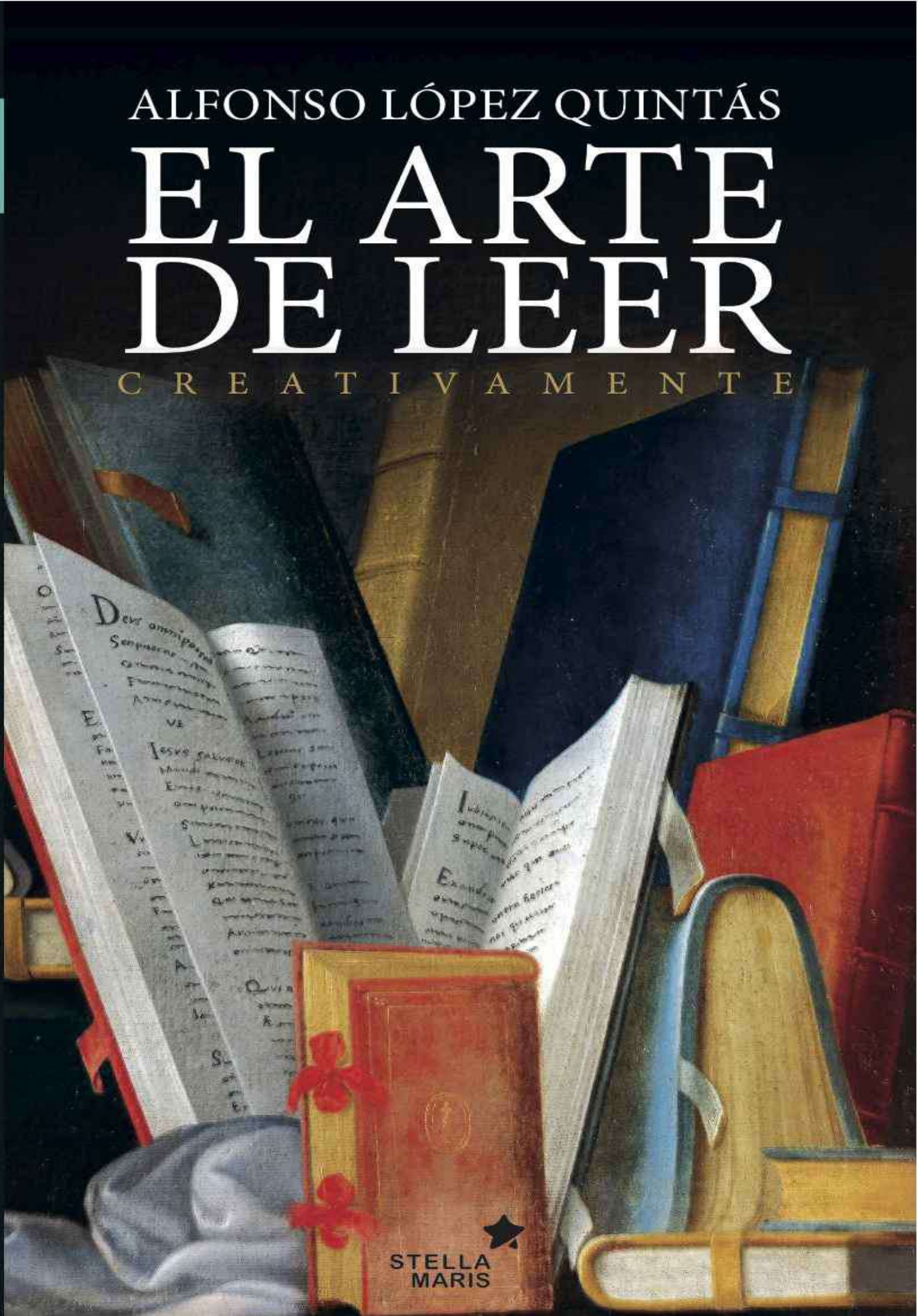
educación

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

EL ARTE DE LEER

CREATIVAMENTE



STELLA MARIS

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

EL ARTE DE LEER CREATIVAMENTE

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Stella Maris
Educativo

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS

EL ARTE DE LEER CREATIVAMENTE

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

STELLA MARIS

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

© Alfonso López Quintás, 2014.
© Editorial Stella Maris S. L., 2014.

Stella Maris
c/Rosario, 47-49
08017 Barcelona.
www.editorialstellamaris.com

Diseño de la cubierta: o3com.
Ilustración de cubierta: *Alegoría de la literatura y la lectura*, de Jean Mosnier (De Agostini/Getty Images).

Primera edición: octubre de 2014.

e-ISBN: 978-84-16128-17-4
Depósito Legal: B-20414-2014

Composición: Francisco J. Arellano

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del *copyright*. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Arts. 270 y ss. del Código Penal español).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Al ingeniero y académico Jaime Terceiro Lomba,
gran profesional y excelente amigo

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE

LA ESTRUCTURA DEL SER HUMANO

CAPÍTULO PRIMERO: EL PROCESO DE DESARROLLO PERSONAL

I. Crecemos jugando y transformándonos

II. Descubrimiento de los niveles de realidad y de conducta

Descripción sucinta de los ocho niveles

1. Niveles positivos
2. Niveles negativos

CAPÍTULO SEGUNDO: LA MIRADA PROFUNDA Y EL ANÁLISIS LITERARIO GENÉTICO

I. La fecundidad de la mirada profunda

1. La madurez de la inteligencia
2. El poder simbólico
3. El lenguaje y el alumbramiento de sentido
4. El acceso a la trascendencia
5. La necesidad de integrar niveles distintos
6. La conversión de las figuras en imágenes
7. El surgir de diversos ámbitos
8. La forma relacional de ver y pensar
9. Necesidad de fomentar la agilidad en el pensar y el ver
10. Los esquemas mentales cambian su sentido cuando adoptamos una actitud creativa
11. La mirada profunda descubre los sentidos que adquieren algunos

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

términos en diversos contextos
12. La forma supraactual de actuar
13. El fenómeno de la inspiración sólo se revela a una mirada profunda
14. El conocimiento de los valores
15. El conocimiento de los procesos de vértigo y éxtasis
16. El sentido de los estilos de los jardines
17. Los espacios creados en la pintura

II. La mirada profunda y el enriquecimiento del espíritu
1. La riqueza de las experiencias reversibles y las relaciones de participación
2. La fecundidad de la mirada integradora
3. La espléndida complejidad de la intuición intelectual
4. La posibilidad de enriquecerse nuestro espíritu
5. El espíritu se enriquece a través de los doce descubrimientos
6. Enriquecemos el espíritu cuando creamos modos superiores de espacialidad y temporalidad
7. El espíritu enferma cuando se aleja de los grandes valores
8. La mutua dependencia de ideas y realidad
9. Una nueva fuente de conocimiento
10. Un ejemplo de mirada profunda

III. Cómo adquirir una mirada profunda

CAPÍTULO TERCERO: PAPEL DECISIVO DE LOS NIVELES EN LAS OBRAS LITERARIAS

1. Los buenos escritores intuyen la lógica de los distintos niveles
2. Necesidad de distinguir el nivel de los objetos y el de los ámbitos
3. El salto al nivel «ambital»
4. La expresividad y la oscilación entre el nivel 1 y el nivel
5. Comprensión genética de lo poético, lo cómico, lo gracioso
5.1. La poesía surge en el nivel de los ámbitos o realidades abiertas
5.2. La comicidad responde a una caída de nivel

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

5.3. La ética de lo cómico
5.4. La gracia surge merced a un ascenso de nivel
6. Ejercicios para descubrir los ámbitos y sus características
7. Alcance del término ámbito
8. Textos y cuestiones para autoevaluación

CAPÍTULO CUARTO: EL SER HUMANO INTEGRA DIVERSOS NIVELES DE REALIDAD

1. Una falsa interpretación de la sensibilidad
2. La gravedad del reduccionismo
3. La nostalgia por el mundo infrapersonal
4. La vecindad espiritual debe ser creada
5. Ejercicios para clarificar y asimilar el concepto de ámbito
6. La perfección del ser humano y la integración de los niveles
7. Textos y cuestiones para autoevaluación

CAPÍTULO QUINTO: LOS ÁMBITOS, BASE DE LAS EXPERIENCIAS REVERSIBLES Y EL ENCUENTRO

1. La conversión de los objetos en ámbitos
2. Los ámbitos crean los modos más elevados de relación
3. Los ámbitos dan lugar a diversos modos de entreveramiento que tejen la trama de la vida humana
4. El entreveramiento de ámbitos y el sentido de los acontecimientos humanos
5. Las experiencias reversibles y la actitud creativa
6. Ejercicios para captar la honda expresividad de las imágenes
7. Ejercicios para descubrir la riqueza de las experiencias reversibles
8. Importancia de la interrelación y la inspiración
9. Textos y cuestiones para autoevaluación

CAPÍTULO SEXTO: EL ENCUENTRO Y EL DESCUBRIMIENTO DE LOS VALORES

1. El hombre es «un ser de encuentro»

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

2. El encuentro es un entreveramiento de ámbitos
3. A mayor personalidad, más valioso es el encuentro
4. La forma modélica de encuentro se da entre personas
5. Exigencias del encuentro
6. El descubrimiento de los valores y las virtudes
7. Sentimientos que suscita el encuentro
8. Poder transfigurador del encuentro
9. Frutos del encuentro
10. Visión sinóptica del encuentro y sus formas
11. Textos y cuestiones para autoevaluación

CAPÍTULO SÉPTIMO: EL ENCUENTRO Y EL DESCUBRIMIENTO DEL IDEAL

1. La meta de la vida es crear modos elevados de unidad
2. Consecuencias de la adopción del ideal de la unidad
   2.1. Cambia nuestra actitud ante las realidades del entorno
   2.2. Se gana dinamismo y poder de iniciativa
   2.3. Se aprende a jerarquizar los valores
   2.4. Se alcanza el grado más alto de libertad: la «libertad creativa»
   2.5. Se aprende a ver las realidades en todo su alcance y amplitud
   2.6. Se descubre que las personas humanas son un «nudo de relaciones»
   2.7. Se aprecia la vida personal incondicionalmente
3. La adopción del ideal del egoísmo lleva al vértigo
4. Ejercicios para profundizar en los temas tratados
   4.1. El secreto de la formación humana radica en descubrir el verdadero ideal
   4.2. El ideal lo descubrimos al encontrarnos con un valor muy elevado
   4.3. El encuentro nos da elevación y nos redime del sinsentido del dolor
   4.4. El logro de la libertad verdadera
   4.5. La libertad vacía de un desertor y el proceso de vértigo
   4.6. El sentido de la vida humana y la salud espiritual

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

4.7. La inteligencia madura ve a lo largo, a lo ancho y a lo profundo
5. Educar es entusiasmar con el auténtico ideal
6. Textos y cuestiones para autoevaluación

CAPÍTULO OCTAVO: EL LENGUAJE, VEHÍCULO DEL ENCUENTRO Y LA CREATIVIDAD

1. El lenguaje da cuerpo expresivo a los ámbitos
2. El lenguaje hace posible la comunicación
3. La forma auténtica de lenguaje
4. Lenguaje, luz y sentido
5. Diversos modos de relación entre palabra y silencio
6. Vertientes de la vida que deben ser silenciosas
7. Necesidad de guardar silencio
8. Carácter creativo-dialógico del ser humano y el sentido de la palabra
9. Textos y cuestiones para autoevaluación

SEGUNDA PARTE

MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE ANÁLISIS LITERARIO

CAPÍTULO NOVENO: LA INTERPRETACIÓN GENÉTICA DE LAS OBRAS

1. La obra literaria es fruto de un encuentro y constituye un campo de juego
2. Leer una obra activamente significa entrar en juego con ella
3. Las tres experiencias básicas de *La naúsea* (Jean-Paul Sartre)
   3.1. Experiencia de la raíz
   3.2. Experiencia de la sonrisa
   3.3. Experiencia de la canción
4. Otras experiencias básicas
   4.1. La reducción del amor a voluntad de dominio
   4.2. La indistinción entre unión fusional y unión personal
   4.3. Una experiencia fallida de éxtasis
   4.4. El ascenso de una obra a la condición de clásica

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

5. Condiciones para rehacer las experiencias básicas de las obras y descubrir el «tema» de las mismas
   - 5.1. Diversos niveles en que puede realizarse una actividad doméstica
   - 5.2. Unión de los niveles 1 y 2 en las relaciones de intimidad
   - 5.3. La expresividad de un texto se debe a la oscilación entre los niveles 1 y 2
   - 5.4. Distinguir el lenguaje prosaico y el lenguaje poético
   - 5.5. La lógica de los procesos de vértigo y de éxtasis
   - 5.6. Expresión literaria de la experiencia de vértigo
   - 5.7. La expresividad de las imágenes
   - 5.8. El poder expresivo del lenguaje

TERCERA PARTE

FECUNDIDAD PEDAGÓGICA DEL MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE ANÁLISIS LITERARIO

ALGUNOS EJEMPLOS DE ANÁLISIS LITERARIO

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO DÉCIMO: EL LARGO ALIENTO DE DOS POEMAS

I. *Caminante no hay camino*, poema de Antonio Machado
II. *Él está ahí*, poema de Charles Péguy

CAPÍTULO UNDÉCIMO: *JUAN SALVADOR GAVIOTA* (RICHARD BACH)

1. Argumento de la obra
2. Tema de la obra
3. Contextualización
4. Trama de ámbitos que estructura la obra
   - 4.1. El vértigo de la rutina y el éxtasis de la creatividad
   - 4.2. En el hogar de los que vuelan alto
   - 4.3. La vuelta a los suyos como instructor
   - 4.4. La formación de una escuela
5. Valoración de la obra

6. Cuestiones para la evaluación

CAPÍTULO DUODÉCIMO: *SIDDHARTHA, UN POEMA INDIO*, DE HERMANN HESSE

1. Argumento de la obra
2. Tema de la obra
3. Contextualización
   3.1. Búsqueda de la autenticidad humana en la experiencia de la unidad con el todo
4. Trama de ámbitos que estructura la obra
   4.1. En camino hacia la perfección personal
   4.2. En ruta hacia el amparo de una doctrina
   4.3. El paso a una escuela superior de formación
   4.4. La entrega al vértigo de lo inmediato gratificante
   4.5. La vuelta al río y la experiencia de la unidad
   4.6. La ruptura de los lazos con el ser amado
   4.7. La contemplación del río y la unidad de todos los seres
   4.8. Govinda se une a Siddhartha
5. Valoración de la obra
   5.1. La liberación del individualismo egoísta
   5.2. La liberación de la reclusión en sí mediante la unión fusional en el todo
   5.3. Superación de la ambiguëdad de las paradojas irresueltas
6. Cuestiones para la evaluación

CAPÍTULO DECIMOTERCERO: *EL TÚNEL* (ERNESTO SÁBATO)

1. Argumento
2. Tema
3. Contextualización
4. Trama de ámbitos que estructura la obra
   4.1. El vértigo de la posesión

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

4.2. El afán de poseer no une, aleja
4.3. Incremento de la unión erótica y la tensión espiritual
4.4. El vértigo arrastra al fracaso
4.5. El frenesí del vértigo y la ruptura definitiva
5. Valoración de la obra
6. Cuestiones para la evaluación

CAPÍTULO DECIMOCUARTO: *TIERRA DE LOS HOMBRES* DE ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY

1. Argumento de la obra
2. Tema de la obra
3. Contextualización
4. Trama de ámbitos que estructura la obra
4.1. La línea
4.2. Los camaradas
4.3. El avión
4.4. El avión y el planeta
4.5. En el centro del desierto
4.6. Los hombres
5. Valoración de la obra
6. Cuestiones para la evaluación

ÍNDICE DE MATERIAS Y DE AUTORES

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

INTRODUCCIÓN

«… El ver mucho y el leer mucho aviva los ingenios de los hombres».

MIGUEL DE CERVANTES[1]

Mi libro quiere mostrar que ese ingenio avivado da lugar a una *mirada profunda*, y ésta depende más de la calidad de la lectura que de la cantidad. La calidad la adquirimos cuando leemos de forma *genética*, reviviendo el proceso de gestación de cada obra, de modo receptivoactivo, es decir: *creativo*.

Hoy se anhela en España la excelencia educativa de tipo *cuantitativo*; humilla, irrita, preocupa que los alumnos españoles carezcan de los conocimientos necesarios. Algo se está haciendo para superar esta situación de emergencia educativa. Por mi parte, quiero ofrecer un método para alcanzar la excelencia de tipo *cualitativo*. Podemos conseguir un ascenso espectacular en poco tiempo si fomentamos una *mirada profunda*, una forma de mirar la realidad a lo largo, lo ancho y lo profundo, y todo ello de modo ágil, penetrante, integrador, capaz de intuir las implicaciones más fecundas de cada realidad, por compleja, densa y rica que sea.

- Oyes la Novena Sinfonía de Beethoven. Te gusta, e incluso en ciertos momentos te emociona. Bien, pero ¿sabes captar sus implicaciones: de dónde viene, qué intenta, a qué nivel te insta a subir, qué sentimientos profundos está llamada a suscitar en tu interior? Si lo consigues, dispones de una mirada profunda.
- Lees *La Celestina*, una joya del español en su albor, y disfrutas de su frescura, su nobleza y reciedumbre. Está muy bien, pero cuando repites en voz alta los improperios que dirige el desolado Pleberio, padre de la infortunada Melibea, al vértigo del erotismo («Cébasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleites, y al mejor sabor nos descubres el anzuelo…»[2]), ¿adviertes el aldabonazo que esa delación acerada de tan artero proceso espiritual supuso entonces para la conciencia europea? Si lo logras, procedes con una mirada profunda.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

– Contemplas la película sobre *La tragedia de Macbeth*, del gran William Shakespeare, que en la interpretación de Laurence Olivier alcanzó una cima memorable. Es fácil dejarse impresionar por el talento del intérprete y la *vis dramática* del argumento. Pero, ¿has podido seguir, paso a paso, la descripción de las seis fases del proceso de vértigo que llevan a la hecatombe, de forma implacable, al noble inglés? En caso positivo, tu mirada es profunda, fiel aliada de una inteligencia madura. Al ejercitarla, conviertes la lectura de obras literarias y la contemplación de obras cinematográficas en una fuente inagotable de alta formación. Tu cultura supera el riesgo de reducirse a un mero barniz. Se manifiesta como una fuente inagotable de sentido para tu vida y para la de quienes se hallen en tu radio de influencia.

El cultivo escolar de la lectura creativa

En cierta universidad se me hizo un día imposible, debido a conflictos políticos, impartir clase de ética al modo tradicional. Resolví el problema airosamente elaborando un método de formación ética a través de la lectura de obras literarias de calidad. Incluso los alumnos que lideraban la rebelión estudiantil sacaron notable provecho del curso para su orientación personal y quedaron cautivados por esa nueva vía.

La Colección Valores de Occidente, de la editorial Stella Maris, se cuidará de exponer dicho método y aplicarlo al análisis de obras literarias muy cualificadas. No nos limitaremos, en ella, a ofrecer una edición más de tales escritos. Tampoco nos reduciremos a presentar las obras a fin de contextualizarlas y hacer la lectura más atractiva y jugosa. Además de esto, queremos ayudar al lector a captar en cada obra *su alto poder formativo*.

Las obras de calidad no presentan únicamente un *argumento* más o menos incitante y sugestivo. Nos transmiten, a través del *argumento*—o mejor: en él—un *tema* que nos da qué pensar, pues afecta a lo más delicado de nuestras vidas: la posibilidad de la amistad (*El principito*, de Antoine de Saint-Exupéry), la confusión del amor con la voluntad de poder (*El túnel*, de Ernesto Sábato), la imposibilidad de vivir creativamente (*La metamorfosis*, de Franz Kafka), las seis fases del proceso de vértigo (*La tragedia de Macbeth*, de William Shakespeare), la

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

vida ilusa del *gozador voluble* (*Don Juan*, de Tirso de Molina; *Don Giovanni*, de Daponte-Mozart), la pretensión de superar la soledad mediante la unión fusional (*En la plaza*, poema de Vicente Aleixandre)…

Para conseguir este tipo de formación profunda a través de los relatos literarios debemos ver reflejadas en ellos las leyes de nuestro desarrollo como personas y las de nuestro bloqueo y destrucción. ¿Cuáles son estas leyes? Si queremos responder adecuadamente a esta pregunta, hemos de descubrir por nosotros mismos con toda precisión de qué modo crecemos como personas y nos elevamos a un estado de felicidad, y por qué vía nos bloqueamos y destruimos, para caer en un pozo de amargura.

Debemos seguir atentamente cuanto nos enseña la más lúcida Antropología filosófica actual sobre el proceso humano de crecimiento, con sus principales hitos: descubrimiento de las realidades abiertas o ámbitos, las experiencias reversibles, el encuentro, los valores y virtudes, el ideal de la unidad, la conquista de la verdadera libertad —la libertad creativa—, el brotar de la creatividad y del sentido, la vinculación del lenguaje y el alumbramiento de sentido, la fecunda madurez de la afectividad…

Al ver todo ello de forma bien articulada y muy honda, se descubren los niveles de realidad y la lógica propia de cada uno. Este conocimiento nos da torrentes de luz para advertir que, en el nivel 2 —el de la creatividad y el encuentro—,

- se transforma el sentido de ciertos esquemas mentales, como *dentro-fuera, interior-exterior, autonomía-heteronomía…*;
- se superan muchas paradojas y oposiciones propias del nivel 1, como sucede con *la libertad* y *las normas, la obediencia* y *la libertad, la apertura al otro* y *la independencia personal, el darse* y *el ganarse…;*
- se integran los diversos niveles de realidad que presentan las obras culturales y ciertas realidades naturales, como son las personas.
- se cambia el sentido de ciertos conceptos: *libertad, norma, obediencia, unión con el entorno…*
- se advierte que, para conocer los valores, debemos estar bien dispuestos para responder positivamente a su invitación a asumirlos activamente y realizarlos en nuestra vida. Se trata de un fecundo *círculo virtuoso*.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

De aquí se desprende que, para interpretar bien las obras literarias, no basta tener conocimientos de filología y de historia de la literatura; debemos familiarizarnos con la lógica de los cuatro niveles positivos y ejercitar una *mirada profunda*, que capta los distintos niveles, así como la necesidad de integrarlos y descubrir que cuantos más niveles integra una obra, más valor presenta.

Necesidad de un método

Lograr tal conocimiento de la realidad humana no es fácil; requiere todo un método. A mi entender, este método se basa en el hecho de que, como seres vivos, necesitamos crecer, y, como seres vivos *personales*, debemos saber *cómo hemos de hacerlo*, pues carecemos de «instintos seguros», instintos que llevan impresa en ellos la orientación que se ha de seguir para conservar la existencia propia y la de la especie.

Justamente por carecer de instintos seguros y no estar empastados con los estímulos que recibimos, podemos dar más de una respuesta a cada estímulo. Hay un pequeño hiato entre el estímulo y nuestra respuesta, y en él brota nuestra *capacidad creativa* y nuestra *libertad*. Esta *libertad creativa* es la que hemos de poner en juego para crecer, desarrollarnos y madurar como seres personales. Pero ¿cómo ponerla en juego? Responder a esta pregunta es la tarea de la *formación*. El animal no necesita formarse, pues lo guía su especie. El hombre debe aprender a configurar su personalidad, vinculando las *potencias* que de que está dotado con las *posibilidades* que le ofrecen las realidades de su entorno.

Las posibilidades nos vienen dadas por las realidades abiertas o ámbitos. Asumir estas posibilidades es tarea propia del *juego creativo*. La filosofía actual no interpreta el juego como una mera diversión, sino como una *tarea creativa*. Si divierte, es precisamente porque, al jugar, asumimos las posibilidades que nos ofrece el reglamento del juego para crear algo nuevo dotado de valor. En el juego competitivo creamos *jugadas* con el fin de invadir el terreno adversario (dar jaque mate al rey, meter gol…). En el juego artístico creamos diversas *formas* (pictóricas, musicales, arquitectónicas, escultóricas…). En el juego humanista creamos modos de *diálogo* y *encuentro*.

Por todo ello, cabe decir que una obra literaria es el *fruto* de los campos de juego creados por el autor con la realidad circundante. En consecuencia,

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

interpretar esa obra significa *entrar en juego*. Esto explica que el método de análisis literario que presento se denomine *lúdicoambital*, ya que consiste en *hacer jue* go con *realidades abiertas* —o *ámbitos*—, que son para nosotros fuente de posibilidades creativas.

Si una obra es fruto de la relación lúdica del autor con ciertas vertientes de la realidad, podemos decir que la obra es el campo de juego donde el autor entró en contacto íntimo con ciertos seres de su entorno y configuró, así, su *personalidad.* Interpretar la obra significa, por ello, revivir dos tipos de *génesis:* la génesis de la personalidad del autor y la de la obra.

La colaboración de la Antropología filosófica

Este método parte del afán de conocer a fondo el proceso genético de elaboración de las obras literarias, y ello implica la capacidad de hacer la *experiencia de acceso a lo real* que hizo en su día el autor. La tematización de este género de experiencias es tarea específica de la Antropología filosófica. No sin razón afirma S. Doubrovsky que «una reflexión profunda sobre la literatura o es de orden filosófico o no es nada»[3]. Esta voluntad de ahondar responde al empeño de los grandes autores por plasmar en sus creaciones literarias las vertientes más hondas de la realidad. La cooperación entre literatura y filosofía se está haciendo de día en día más necesaria. Mi obra quiere colaborar a este quehacer interdisciplinar.

La interpretación escolar de textos literarios suele atender, más bien, al argumento, a cuestiones de estilo y a las influencias de unos autores sobre otros. Además, el análisis suele aplicarse a fragmentos de obras, al menos cuando se trata de formas amplias, como la novela o el drama. Esto presenta una ventaja —disponer de espacio para realizar una labor minuciosa— y una gran desventaja: perder de vista el *conjunto* de la obra, que es donde adquiere pleno sentido cada uno de sus textos.

Justamente, ese conjunto es el que alberga un valor más alto en orden a la formación integral de lectores y alumnos. Si comprendemos *genéticamente* una obra, como si la estuviéramos gestando, ganamos en experiencia humana y descubrimos la significación honda de los recursos estilísticos que movilizó el autor. Al centrar la atención en tales recursos de forma exclusiva y directa, se

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

corre peligro de reducir la obra literaria a un artificio formalista, un juego de formas carente de vibración existencial

Mi propósito es mostrar las grandes posibilidades formativas que alberga el análisis literario cuando se lo realiza con la debida hondura, procurando sacar a superficie lo que Unamuno denominaba «intrahistoria» de los personajes, la peripecia íntima que viven, los «ámbitos de realidad» que crean o que destruyen, los procesos de vértigo o de éxtasis que siguen, los mundos que construyen o que aniquilan…

Esta visión honda de las obras descubre al alumno un hecho decisivo: la historia interna de ciertos seres, a veces muy lejanos en tiempo y espacio, puede muy bien ser o llegar a ser nuestra propia historia. Por eso, toda obra literaria relevante resulta «catártica», virtud que atribuía Aristóteles a la tragedia. Sabemos que *katharsis* significa, en griego, *purificación*. Cuando asisto a una representación teatral o leo una obra, descubro las posibilidades de destrucción o de construcción que laten en ciertas actitudes ante la existencia. Ese descubrimiento me da luz para toda la vida, constituye para mí una *clave de orientación* luminosa, que inspira pautas de conducta certeras[4].

Mis análisis quieren ayudar a los educadores a descubrir la riqueza de las obras literarias y su fecundidad para la tarea pedagógica de formar a niños y jóvenes en la creatividad y los valores. A la luz del método que presento, cada obra literaria de calidad se convierte en una lúcida lección de ética. Y algo semejante cabe afirmar de las obras cinematográficas sobresalientes, ya que éstas llevan en su base un guión literario relevante[5].

Esta decisiva labor formativa debe comenzar ya en los años de la educación primaria. Para ello, conviene aplicar el método «lúdicoambital» al estudio de obras adecuadas a la edad infantil. Puede servir de ejemplo el análisis del bello y sugestivo relato de Richard Bach: *Juan Salvador Gaviota.*

La obra que hoy presento consta de dos partes interconexas: una dedicada a descubrir, de modo muy cuidadoso, las distintas fases que seguimos al desarrollarnos como personas; otra dirigida a aplicar este conocimiento al análisis de obras literarias relevantes y bien conocidas. Como las fases de nuestro ascenso a la plenitud se hallan muy estrechamente vinculadas entre sí, el proceso mismo que vamos a seguir nos dará luz y energía para proseguir lúcidamente la marcha

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

hacia la madurez personal y hará surgir en nosotros una «mirada profunda», un modo ágil y penetrante de mirar. Descubrámoslo por nosotros mismos.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

PRIMERA PARTE

LA ESTRUCTURA DEL SER HUMANO

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO PRIMERO

EL PROCESO DE DESARROLLO PERSONAL

I. CRECEMOS JUGANDO Y TRANSFORMÁNDONOS

A medida que crecemos biológicamente, sentimos que nuestra tendencia a desarrollarnos como personas nos lleva a *jugar*, es decir, a recibir posibilidades de las realidades del entorno. Nos vemos dotados de *potencias*: por ejemplo, la de hablar; pero, para conversar, necesitamos que haya alguien junto a nosotros que nos dé la *posibilidad* de hacerlo. Tenemos la potencia de golpear una pelota, pero, si deseamos hacerlo de manera ordenada y competitiva, necesitamos compañeros que se presten a ello y nos den la *posibilidad* de hacer la experiencia de *jugar al futbol*.

Pronto advertimos que el juego es una actividad que nos ofrece posibilidades para realizar actividades complejas y enriquecedoras. Por ejemplo, el ajedrez nos permite realizar toda una experiencia de lucha de modo sereno e incruento. Para vivirla, necesitamos un tablero. Si no lo tengo, puedo tomar una tabla cuadrada y pintar en él una serie de cuadraditos en blanco y negro.

- Con esto, transformo la *tabla* de mero objeto en *tablero*, que es todo un *campo de juego*. Es una realidad superior a la tabla. Ésta la puedo tratar como quiera. Está ahí a mi servicio. Puedo canjearla por otra, venderla, quemarla…, según me interese. Ejerzo sobre ella una forma de *libertad de maniobra*. Puedo hacerlo con todo derecho, pues se trata de un mero objeto, una realidad mensurable, pesable, asible, dominable, aplicable a distintos usos. Este tipo de realidades y esta forma de tratarlas constituyen —convengamos en ello— el *nivel 1 de realidad y de conducta*.
- Una vez que transformo la tabla en tablero y uso éste para jugar al ajedrez, debo transformar también mi actitud respecto a la tabla así transformada: he de atenerme, obediente, a las vías

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

que el tablero me marca para mover las distintas fichas. No puedo hacer lo que quiera con el tablero; he de renunciar a la *libertad de maniobra* —la capacidad de actuar a mi arbitrio— y obedecerle, si quiero actuar creativamente, con un tipo de libertad superior: la *libertad creativa*.

– Al convertir la tabla en tablero y adoptar respecto a éste una actitud de obediencia y colaboración, ascendo al *nivel 2*. En éste gano un modo más elevado de libertad —la libertad creativa— y descubro la posibilidad de realizar un tipo nuevo y fecundísimo de experiencias: las *experiencias reversibles* o de doble dirección. El reglamento del juego me da posibilidades para jugar; yo las asumo y les doy cuerpo. Ambos *colaboramos* de modo *respetuoso*, sin pretensiones de dominio el uno sobre el otro. Al darnos cuenta de esto, se nos abre un horizonte nuevo de crecimiento personal.

  En efecto, pronto se nos ofrece la posibilidad de practicar otro tipo de juegos, por ejemplo declamar un poema o cantar una canción. El poema me inspira, me ofrece posibilidades de crear formas de expresión exquisitas. Yo las asumo y les doy cuerpo sonoro, les otorgo un ritmo, un *tempo*, una forma determinada de expresión. Al declamarlo, parece que el poema me lleva, y yo me dejo llevar de su impulso; pero lo hago *activamente*, porque soy yo quien lo configuro según mi sensibilidad poética. Al dejarme llevar activamente, realizo una forma de actividad singular: actúo *inspirado*. Al hacerlo, siento que *le crecen alas a mi espíritu*, como diría Platón, pues vislumbro un tipo de experiencias sumamente prometedoras.

– Las experiencias de declamar, cantar, conversar… me exigen cambiar la actitud de dominio, posesión y manejo interesado propia del nivel 1 por la actitud de respeto, estima y colaboración característica del nivel 2. Aquí descubro algo decisivo: para crecer, debo *colaborar*, reconocer el valor de las realidades que me rodean, respetarlas y estimarlas en lo que son y asumir activamente las posibilidades que me ofrecen. Este asumir posibilidades activamente da lugar a la *capacidad creativa*.

– Al actuar de esta forma creativa (activo-receptiva), aprendo a cumplir las condiciones necesarias para vivir un tipo de juego muy superior a los anteriores: la *creación de relaciones de encuentro*. Cuando dos personas cumplimos las condiciones del encuentro y nos encontramos de verdad, creamos un *estado de enriquecimiento mutuo*, y en él experimentamos sus relevantes *frutos*: adquirimos energía interior, sentimos alegría y entusiasmo —que es la medida colmada de la alegría—, conseguimos plenitud como personas, y tal plenitud se traduce en felicidad, que conlleva paz y amparo interiores y suscita un inmenso gozo, es decir, júbilo.

– Este proceso de crecimiento nos permite ahora realizar una experiencia decisiva. Ruego al lector que intensifique la atención y viva la experiencia conmigo. Al darnos cuenta de que, incluso en condiciones difíciles, nos

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

basta encontrarnos para sentirnos realizados y felices, descubrimos que el valor más grande de nuestra vida —es decir, la fuente mayor de realización personal— es el *encuentro*, o, dicho en general, la *creación de formas elevadas de unidad*. Acabamos de descubrir el *ideal de la unidad*, que va unido con el de la bondad, la justicia, la belleza, la verdad.

Al convertir el ideal de la unidad —entendido con toda su amplitud— en un principio interno de acción, nos situamos en el *nivel 3*, que es la cumbre de la vida ética. Entonces experimentamos varias transfiguraciones, que cambian nuestro modo de pensar y de actuar, y nos dan un toque de excelencia:

- La «libertad de maniobra» se transforma en «libertad creativa» o «libertad interior».
- La vida anodina se colma de sentido.
- La vida pasiva se vuelve creativa.
- La vida cerrada se torna abierta, creadora de relaciones.
- El lenguaje pasa de ser mero medio de comunicación a ser vehículo viviente del encuentro.
- La vida temeraria —entregada al vértigo— se torna prudente, inspirada por el ideal de la unidad.
- La entrega al frenesí de la pasión se trueca en amor personal.

II. Descubrimiento de los niveles de realidad y de conducta

Al realizar las experiencias anteriores, descubrimos los niveles de realidad y de conducta en que podemos vivir. Estos niveles son la base en que se apoya el método de análisis que ofrezco. Multitud de historias que narran la literatura y el cine se basan en el ascenso de un nivel a los niveles superiores —lo que supone un crecimiento personal—, o en el descenso a niveles inferiores, con la consiguiente mengua de la dignidad personal.

- El principito y el piloto —en el conocido relato de Antoine de Saint-Exupéry[1]— desean ser amigos, y todo su afán es crear relaciones de auténtico encuentro. Acaban lográndolo, aun cometiendo numerosos errores, porque la meta hacia la que orientan su vida es el *ideal de la unidad*.
- En cambio, Castel —protagonista de *El túnel*, de Ernesto Sábato[2]— confunde el *amor* a María con el *deseo de dominarla*. La rebaja con ello al *nivel 1*, e inicia el camino de los celos, la amargura y el asesinato. En la cárcel se pregunta, perplejo, cómo fue posible llegar a esa situación, y no

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

sabe responder. A la luz del método que ofrezco, todo se esclarece: se movió sólo en el nivel 1, movido por una actitud de egoísmo, y cayó por la sima de los cuatro niveles negativos.

– En *La tragedia de Macbeth*, de Shakespeare, el noble Macbeth y su esposa se dejan llevar del *vértigo de la ambición* y caen en el *nivel —3*, al asesinar a su amigo —el rey Duncan— para usurpar su trono. Parecería que iban a disfrutar, con ello, de alegría y felicidad, pero estos sentimientos se dan en el *nivel 2* y ellos se sitúan cuatro niveles más abajo: el *nivel —3*. Caminan, por sus pasos, hacia la destrucción. Todo el relato es una descripción fiel de las seis etapas del proceso de vértigo: la euforia, la decepción, la tristeza, la angustia, la desesperación, la soledad destructiva.

Descripción sucinta de los ocho niveles

Al recorrer las doce fases del proceso de desarrollo personal, descubrimos tres niveles positivos de realidad y de conducta: el 1, el 2 y el 3[3]. Para lograr que la fecundidad de este descubrimiento sea plena, debemos ahora ampliarlo, y advertir que el nivel 2 adquiere su plenitud en el nivel 3, y éste se fundamenta en el nivel 4, como luego veremos. Nuestra vida entera se eleva cuando es orientada al ideal de la unidad, que implica el de la verdad, la justicia, la bondad y la belleza (nivel 3). La mente, la voluntad, la capacidad creativa, el sentimiento…, todo adquiere entonces en nosotros una nueva potencia y se abre a un horizonte de grandeza insospechada.

Nada más importante que conocer de modo preciso los diversos niveles de realidad en que podemos movernos y las diferentes actitudes que debemos adoptar respecto a ellos. El conocimiento de tales niveles es una clave eficacísima para orientarnos en la vida. Lo muestran con nitidez las siguientes anécdotas.

1. En plena Edad Media, alguien se acercó a los canteros que trabajaban en las obras de una catedral y les preguntó qué hacían:

– «Estoy desollándome las manos con este pico para poder subsistir», contestó uno rápidamente.

– Un compañero agregó: «Ejercito mi profesión y gano un salario para sostener la familia».

– Tras pensarlo un instante, un tercero manifestó lo siguiente: «Construyo una bella catedral para gloria de Dios y bien de la humanidad».

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Los tres artesanos realizaban el mismo trabajo, pero, al hacerlo, se movían en niveles de realidad y de conducta distintos. El primero se movía en el nivel 1. El segundo, en los niveles 1 y 2. El tercero, en los niveles 1, 2, 3 y 4. Los tres tenían razón en lo que dijeron, pero se hallaban en planos distintos en cuanto al sentido que daban a sus vidas y a su trabajo. El primero se hallaba estancado en las tareas del nivel 1, que sólo procuran la subsistencia biológica. Los otros dos ampliaban —en medidas distintas— el horizonte de su vida, sin desatender la tarea que estaban realizando, antes dándole un sentido superior.

2. Un transeúnte vio a un niño que llevaba a cuestas otro niño más pequeño y le dijo:

—«¿Cómo cargas con semejante peso?»

El niño contestó:

—«¡No es un peso, señor; es mi hermano!»

¿En qué nivel se hizo la pregunta y en cuál se dio la respuesta? El niño intuía que llevar con afecto un hermano a la espalda (nivel 2) implica cargar con un peso (nivel 1), pero está lejos de reducirse a ello.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1. Niveles positivos

1.1. Nivel 1

A este nivel pertenecen las realidades que son meras cosas u objetos. Los objetos no están insertos en mis proyectos de vida. Se hallan *fuera* de mi mundo. Figurémonos que estoy en mi despacho y alguien me pide que guarde en él varios ordenadores. En ese momento, tales artefactos no me resultan útiles; son para mí unas cosas que pesan y ocupan espacio. Son meros objetos. No me ofrecen posibilidades; sólo me plantean el problema de almacenarlos. Estoy, respecto a ellos, en el nivel 1, el nivel de las cosas *poseíbles, manejables* y *situables*.

Luego advierto que se trata de un modelo nuevo de ordenadores que presentan ciertas ventajas sobre el que estoy utilizando. Dejo de verlos como meras realidades pesadas y extensas para considerarlos como *fuente de*

posibilidades para mi trabajo. Esta nueva forma de verlos —basada en sus cualidades— los convierte en *realidades abiertas* o *ámbitos*. Tomo uno para mi uso; asumo activamente las posibilidades que me ofrece y escribo mis libros con mayor facilidad y rapidez. Al hacerlo, se establece entre *mi* ordenador y yo una estrecha relación de operatividad. El ordenador es para mí un artefacto que me facilita el trabajo y lo tomo como un medio para ese fin. Ejerce, a partir de ese momento, la función de *utensilio*. Al quedar inserto en la red de mis proyectos vitales, se ha *ambitalizado* en cierta manera[4]. Ha dejado de ser un mero objeto, algo que está ahí, delante de mí, para convertirse en un ámbito relacionado *activamente* conmigo. Soy yo quien decido en cada momento lo que he de hacer, pero lo hago dentro de las posibilidades que me abre el *utensilio*. Se establece, así, entre nosotros una especie de colaboración. Pero, por interesante que ésta sea, yo tomo al utensilio como un *medio para mis fines*. Esa colaboración se da, por tanto, en el nivel 1.

1.2. Nivel 2

Más íntima que la relación de un escritor con su ordenador es la de un intérprete musical con su instrumento. Éste le ofrece posibilidades de sonar; el intérprete lo hace sonar de una determinada manera, conforme a las exigencias de los diversos estilos. El instrumento es distinto del intérprete, pero entre ambos se establece una unión operativa más estrecha que en el caso del ordenador, pues la manera de recibir el uno las posibilidades del otro es más activa, más creativa. Estamos en el nivel 2, y empezamos a advertir que, al ascender al mismo, conseguimos tres logros interconexos:

1) *transformamos* los objetos en ámbitos; convertimos el piano visto como mueble en piano considerado como *instrumento*;
2) nos *liberamos* de la tendencia a considerar toda realidad distinta de nosotros como un objeto, algo que está ahí frente a nosotros de modo estático;
3) logramos la *capacidad de unirnos a las realidades del entorno de forma más entrañable*, pues, al asumir las posibilidades que nos ofrece una realidad, nos unimos a ella de forma muy viva, eficiente, colaboradora. Crear estos modos entrañables y fecundos de unión con las realidades del entorno es

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

la tarea de la auténtica *cultura*.

Esta labor creativa debemos realizarla con agradecimiento y sencillez —por tratarse de un don—, no con espíritu de dominio, posesión, manejo arbitrario y altanero. La meta en el nivel 2 no consiste en dominar y manejar, sino en crear formas de unidad fecundas, y ello se logra asumiendo de modo respetuoso y colaborador las posibilidades que nos vienen ofrecidas. No es correcto, por ello, decir que un pianista *maneja* un piano. *Se ensambla con él* para crear de nuevo una obra. El piano tiene mucho que decir en esa tarea. Posee más iniciativa en esa actividad creativa que el ordenador cuando presta su ayuda a quien desea escribir en él. El ordenador pone sus recursos al servicio del que escribe, pero no sugiere el modo de hacerlo, como sucede, en cambio, de alguna forma con el piano. Por eso su manejo se da todavía en el nivel 1, y tocar el piano acontece en el nivel 2. Es un *juego creativo*, como hemos subrayado anteriormente. *Durante el acto lúdico de interpretación*, el piano experimenta —como instrumento— una elevación especial y se sitúa en el *nivel 2*.

La persona humana tiene un rango superior a los diversos útiles, instrumentos y obras culturales, por eficaces y fecundos que sean para nuestra vida diaria. Una persona no sólo me ofrece posibilidades de diverso orden y, en la misma medida, puede serme útil; es una fuente de iniciativa porque tiene deseos y anhelos, se propone metas, realiza proyectos (nivel 2); es capaz de dialogar, amar, agradecer y perdonar, sacrificarse y poner su vida al servicio de grandes ideales (nivel 3). No debo, por tanto, reducir una persona a «medio para mis fines» (nivel 1); es un *fin en sí misma*, y debo verla con todo cuanto abarca, con su capacidad de iniciativa y la serie de relaciones que teje a su alrededor cada día (nivel 2) y los diversos valores que realiza (nivel 3) y las experiencias religiosas que vive (nivel 4). De ahí que el respeto con que he de tratarla haya de ser mayor todavía que el que debo mostrar al instrumento musical en el que doy vida a una obra y al libro que me abre nuevos horizontes intelectuales y me otorga cierto grado de poder.

Por ser corpórea, la persona humana es susceptible de ser medida, pesada, agarrada, situada en un lugar o en otro, pero ello no nos autoriza a considerar que puede ser *manejada* en el sentido en que lo es un objeto o un utensilio (nivel 1). Una persona integra en sí diversos niveles de realidad, como queda patente en el simple acto de *saludar*. En él se distinguen siete modos de realidad: el físico,

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

el fisiológico, el psíquico, el afectivo, el creativo, el sociológico, el simbólico… Estos modos de realidad forman una *estructura*, una constelación de elementos bien trabados entre sí. Por eso, cuando el cuerpo se quebranta, la persona entera se siente enferma. Los médicos analizan la sangre de un paciente con métodos científicos, como si se tratara de un objeto, pero saben bien que es una *persona enferma* lo que están cuidando.

Treinta turistas se hallaban a punto de subir en un ascensor a un risco de los Alpes austriacos. Un funcionario echó una ojeada sobre ellos y ordenó a tres que se salieran. Un tanto molestos, le preguntaron a qué se debía tal discriminación. «A que ustedes, en conjunto, pesan unos 200 kilos», contestó impávido el funcionario. El ascensor ejercía ocultamente la función de báscula, y el funcionario había observado que se excedía en esa cantidad el peso debido. Para realizar su cometido, no le importaba si esas personas habían pagado su billete o no, si eran de una clase social u otra, genios o necios; lo único que deseaba era ajustar el peso. En ese momento, los redujo a todos a *seres graves* (nivel 1), pero lo hizo para garantizar su seguridad de *personas* que deseaban realizar un viaje seguro (nivel 2).

El rango de un ámbito es proporcional a su capacidad de abrirse a los demás y ofrecerles más y más altas posibilidades para dar lugar a algo nuevo dotado de valor. Por eso, aceptar las posibilidades que alguien nos ofrece como un don es, a su vez, un don que nosotros le otorgamos, pues con ello él se ve a sí mismo como ámbito, como fuente de iniciativa y vida creativa. La persona no sólo ofrece posibilidades, como todo ámbito, sino que puede hacerlo con la lúcida y cordial intención de enriquecernos.

Es importante advertir que los seres humanos somos *ambitales, ambitalizadores* y *ambitalizables*. En efecto, al ser ámbitos de realidad, podemos abrirnos a otros ámbitos, ofrecerles nuestras posibilidades y potenciar su capacidad creativa, enriqueciendo así su condición de ámbitos. Podemos decir que los *ambitalizamos*. Y lo mismo sucede a la inversa: otros ámbitos pueden enriquecer nuestra condición de ámbitos, al ofrecernos las posibilidades que ellos albergan. Somos *ambitalizados* por ellos. Este enriquecimiento mutuo se desmorona cuando practicamos el *reduccionismo*, es decir, cuando reducimos el valor de un ámbito de nuestro entorno.

Numerosos testimonios de jóvenes revelan que no hay decepción más penosa

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

para ellos que buscar amor personal en una relación y no encontrar sino apetencia sexual. Recordemos la amarga queja de una joven: «*Busqué amor, y sólo encontré sexo*»[5]. Buscas amor personal cuando quieres desarrollarte como persona mediante el encuentro con alguien que parece capaz de crear formas íntimas de unidad (nivel 2). Crear este tipo de *unidad elevada* te parece *bueno* y *bello* y *justo*, es decir *ajustado* a la dignidad de tu persona. Si la persona buscada no es creativa y reduce el encuentro contigo a un contacto fugaz y superficial, aunque sea psicológicamente conmovedor, deja frustrado tu más profundo y noble anhelo. Te somete a un empobrecimiento injusto, una especie de timo ultrajante.

1.3. Nivel 3

Para adoptar de manera estable la actitud de generosidad y colaboración que nos exigen las realidades que no son objetos sino ámbitos (nivel 2), necesitamos estar vinculados de raíz no sólo a las personas e instituciones sino a ciertas sutiles realidades que parecen meras ideas pero son decisivas para vivir plenamente como personas. Me refiero a *la bondad, la verdad, la justicia, la belleza, la unidad.* El animal, por tener *instintos seguros* —que ajustan su actividad a las condiciones de supervivencia—, no necesita inspirar su modo de actuación en esos grandes valores. Actúa bien —es decir, garantiza su existencia y la de la especie— con sólo dejarse llevar de sus pulsiones instintivas. En cambio, el ser humano necesita orientar dichas pulsiones hacia la realización del ideal auténtico de su vida. Tal ideal consiste en crear formas elevadas de unidad con espíritu de amor incondicional a la bondad, la verdad, la justicia, la belleza.

Este vínculo profundo a tan altos valores sólo es posible cuando renunciamos a la voluntad de dominio, posesión, manejo arbitrario e interesado (nivel 1) y nos hacemos sensibles a lo más noble y valioso (nivel 3). Esta fina sensibilidad para lo elevado nos hace presentir la insospechada fecundidad de unos valores que no se nos *imponen coactivamente*, pero muestran un poder *imponente* para colmar nuestra vida de sentido, creatividad y libertad interior. Por eso presentan para nosotros un valor excelso y nos *atraen poderosamente*, sin *arrastrarnos*. Cuando sabemos responder positivamente a la llamada de estos valores y *participamos* en ellos, experimentamos su fuerza transfiguradora. Esa energía

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

interior la adquirimos en el *nivel 3*. En él cobramos plena conciencia de que tales valores son plenamente reales, es decir, principios de vida en plenitud.

1.4. Nivel 4

Para lograr que nuestra vinculación radical al bien, la verdad, la justicia, la belleza y la unidad sea *incondicional*, de modo que se mantenga por encima de cualquier vicisitud, debemos sentirnos religados por nuestra misma realidad personal a un Ser que no cambia y constituye la encarnación perfecta de tales valores. Dios, por amor, crea las personas a su imagen y semejanza. Este acto creador las dota de una dignidad suma e inquebrantable, que las hace acreedoras a un respeto *absoluto*, es decir, *absuelto* o *desligado* de cualquier condición. Puede hallarse alguien, por culpa suya, en un estado de desvalimiento total, e incluso de envilecimiento e indignidad. No es digno de alabanza por ello, pero, como persona, merece ser tratado con respeto y bondad compasiva, porque su origen es el Señor absolutamente bueno. Al sentirnos religados, en el núcleo de nuestra persona, a quien es la bondad, la verdad, la justicia, la belleza y la unidad por excelencia, situamos nuestra vida en el nivel 4, el propiamente religioso.

Este proceso ascensional fue denominado por los antiguos griegos *éxtasis*, término que significó, en principio, *salir de sí*, y, a partir de Platón y Plotino, *salir de sí hacia lo más alto*. Los doce descubrimientos antedichos constituyen la articulación interna del proceso extático.

La riqueza que alberga este proceso extático de ascenso a lo mejor de nosotros mismos (con sus descubrimientos, sus transfiguraciones, sus ascensos de nivel, sus distintos modos de liberación interior y promoción de la actividad creativa…) se destruye implacablemente cuando nos entregamos al halago del proceso de *vértigo*, con sus seis fases de envilecimiento. Si, por egoísmo, no cumplo las condiciones del encuentro, que son modalidades de la actitud de generosidad, me muevo exclusivamente en el nivel 1, el del dominio, la posesión y el manejo egoísta de las realidades de mi entorno. Esta actitud puede hacerme caer en cuatro niveles negativos, que son otras tantas fases de un progresivo envilecimiento. Estamos en un proceso de signo opuesto al de *éxtasis* o creación de modos auténticos de encuentro. Si, en el encuentro, cada ascenso de nivel supone un mayor ennoblecimiento de la vida, en el proceso de *vértigo* la caída en

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

niveles inferiores implica una degradación creciente.

2. Niveles negativos

Hemos visto anteriormente el proceso ascensional que seguimos cuando orientamos nuestra vida hacia la realización del ideal de la unidad. Esta orientación está impulsada por una actitud *generosa*. Si adoptamos, por principio, una actitud de *egoísmo* y tomamos como nuestro ideal de vida servirnos de los demás para nuestros fines, en vez de servirlos a ellos, podemos tener una primera impresión eufórica de plenitud, pero pronto nos sentimos decepcionados, pues con ello no caminamos hacia una vida de plenitud sino de envilecimiento progresivo. Veámoslo en pormenor, pues nos conviene analizar de modo bien articulado este proceso, que nos ayudará a *prever* y a *prevenir*.

2.1. Nivel – 1

Si, debido a nuestra actitud egoísta, se debilita nuestra relación con el ideal de la unidad, carecemos de energía interna para ascender a los niveles 2, 3 y 4, y nos movemos exclusivamente en el nivel 1. En consecuencia, damos primacía a nuestro bienestar, consideramos a los demás como un medio para nuestros fines, intentamos poseer y dominar cuanto nos rodea para incrementar nuestras gratificaciones de todo orden. Al no estar compensada esta tendencia al propio bienestar (nivel 1) con la voluntad de hacer felices a los demás (nivel 2), corremos riesgo de tornarnos egocéntricos e insensibles, poco o nada preocupados de ser bondadosos, justos y veraces con ellos, así como de unirnos a ellos y procurarles una vida bella (nivel 3).

Al unirse esta insensibilidad con la propensión a supeditar el bien de los demás a nuestros intereses, no tenemos mayor dificultad en hacérselo ver y sentir abiertamente, con lo cual herimos su sensibilidad y quebrantamos su autoestima. Iniciamos, con ello, el proceso de vértigo y bajamos al nivel –1.

2.2. Nivel –2

Si alguien considera a otra persona sólo como un medio para sus fines —por tanto, como una posesión—, y no ve satisfechas sus pretensiones, puede llegar a

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

desahogar su frustración con insultos e incluso con malos tratos, psíquicos y físicos. Se trata de una ofensa de mayor gravedad que la anterior y supone la caída en el nivel –2.

Actualmente, la sociedad se halla confusa e indignada ante el fenómeno de los malos tratos entre cónyuges. Se reclaman, para evitarlo, toda clase de medidas policiales y judiciales. Pero apenas se investigan las fuentes de tamaña calamidad social. El análisis de los niveles de realidad y de conducta nos permite radiografiar este fenómeno degenerativo y poner al descubierto algunas de las causas que lo provocan.

2.3. Nivel–3

Una vez entregados al poder seductor del vértigo del dominio, podemos vernos tentados a realizar el acto supremo de posesión que es matar al cónyuge —cuando desea evadirse de nuestra área de dominio— y decidir de un golpe todo su futuro. Al hacerlo, nos precipitamos hacia el nivel –3. No pocas personas manifiestan su estupor ante el hecho de que alguien mate a quien comparte con él la vida. Visto aisladamente, es un hecho que parece inverosímil. Si lo situamos en su verdadero contexto (que es el nivel –3) y lo vemos como continuación del nivel –2, con cuanto implica, advertimos que estamos ante una caída por el tobogán del vértigo. Todo ello es injustificable, pero resulta perfectamente comprensible cuando conocemos las fases de la vía de envilecimiento que es el proceso de vértigo.

2.4. Nivel –4

En esta caída hacia el envilecimiento personal cabe la posibilidad de llevar el afán dominador al extremo de ultrajar la memoria de los seres a quienes se ha quitado la vida. No pocos terroristas mancillaron las lápidas que guardan los restos de sus víctimas. Esta vileza los hundió en el abismo del nivel –4. La burla y la mofa son formas prepotentes de dominio, propias de quien disfruta altaneramente al presenciar el espectáculo del ídolo caído. En el fondo, las actitudes propias de los niveles negativos son formas cada vez más agresivas de dominio. Son inspiradas por el ideal egoísta de dominar, poseer y disfrutar, así

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

como las actitudes características de los niveles positivos responden al ideal generoso de la unidad y el servicio.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO SEGUNDO

LA MIRADA PROFUNDA Y EL ANÁLISIS LITERARIO GENÉTICO

«Las necesidades más grandes del hombre están ocultas profundamente en él. La felicidad duradera se encuentra un poco más lejos, un poco más hondo de lo que suponemos. […] Dichoso aquel que da un primer paso en esa dirección»

CARDENAL GODFRIED DANEELS[1]

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

El propósito básico de este libro es elaborar un *método de análisis literario* que convierta la lectura de cada obra de calidad en una sugerente y fecunda *lección de ética*. Para ello se requiere una «mirada profunda».

- «No se ve bien sino con el corazón. Lo esencial es invisible a los ojos», dijo el zorro al principito en el conocido relato de Antoine de Saint-Exupéry[2]. Para adivinar el alcance de esta frase debemos ver lo que entiende por *corazón* una Antropología filosófica penetrante: la trama de sentimientos, anhelos, nostalgias, deseos, ansias de elevación, proyectos… que constituyen *el fondo del alma*, como dirían esos grandes maestros de la vida espiritual que son los escritores místicos.
- Sin la luz de una mirada profunda no se puede comprender el alma del viejo pescador de Ernst Hemingway, ese buen hombre agotado y frustrado pero no hundido, gracias a la bella amistad con el bondadoso Manolín, un joven pobre que bajaba cada día a la choza del anciano a ver si había vuelto, para ofrecerle una taza de café caliente[3].

Urge precisar lo que significa la mirada profunda, cuál es su alcance, qué posibilidades nos abre. Cuanto más profunda sea la mirada, más aquilatados y lúcidos serán nuestros análisis y más riquezas descubrirán en las obras literarias, las filosóficas, las científicas, las artísticas, las teológicas…

Hoy se habla de la necesidad de lograr la «excelencia en la educación». Bien está ese anhelo, pero no debemos olvidar que la verdadera excelencia comienza cuando logramos un modo de ver penetrante, ágil, abierto a la realidad que nos rodea, en todas sus dimensiones. Podemos aprender cantidades ingentes de contenidos, y superaremos así la emergencia educativa de tipo *cuantitativo*. Si no ponemos en forma un modo de mirar profundo, no lograremos una verdadera excelencia intelectual y no superaremos la situación de emergencia educativa de tipo *cualitativo*.

Las consideraciones siguientes no pretenden ser exhaustivas, sino meramente indicativas del fértil campo que se abre aquí a nuestra observación e investigación

I. La fecundidad de la mirada profunda

Jan, el protagonista de la obra de Albert Camus *El malentendido*, dice de su madre y su hermana Marta: «Me miraban, pero no me veían»[4].

A menudo miramos, pero no vemos. Un libro de física atómica puedo mirarlo, pero no verlo, pues su contenido se me escapa. Si un físico atómico desconoce el lenguaje musical, puede mirar la partitura de la *Sinfonía Inacabada*, en si menor, de Franz Schubert, pero se queda frío, por no adivinar el tesoro que albergan esas páginas. A mí, no bien la abro, me conmueve. Sus primeros compases nos hacen vibrar, pues nos adentran de súbito en un mundo de la más alta belleza.

Actualmente se reclama un tipo de mirada que supere la vertiente superficial de los seres y penetre en lo profundo de ellos, es decir, en el plano que les otorga su pleno sentido y su valor. Esta exigencia es muy razonable, pero *resulta insuficiente*. Debemos mostrar el camino adecuado que nos conduzca a esa forma de pensar, mirar y sentir. Al leer el interesante trabajo del cardenal Godlieb Daneels sobre «La necesidad de una mirada profunda»[5], se advierte que, para estar abiertos a las grandes cuestiones de la formación humana, debemos aprender a mirar con penetración, trascender lo superficial para alcanzar lo

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

profundo, integrar diversos niveles.., pero *esto no basta decirlo*. Hay que proponer un método adecuado para lograrlo, pues ese tipo de mirada no depende sólo de la inteligencia de cada uno, sino de la forma de analizar la realidad.

A mi entender, tal método se basa en el análisis de la *lógica propia* de cada uno de los niveles de realidad —sobre todo, los cuatro positivos— y en pensar conforme a sus exigencias. Si lo hacemos, miraremos las realidades que constituyen cada uno de estos niveles de forma lúcida, penetrante, ágil, sensible, integradora… Los frutos de tal mirada serán sorprendentes: daremos madurez a nuestra inteligencia, captaremos los símbolos, nos asombraremos ante la energía que desprenden los grandes ideales cuando respondemos activamente a su llamada. Pensemos en el ideal de la unidad y sus afines: la bondad, la verdad, la justicia, la belleza. Por el contrario, si no distinguimos los diversos niveles, lo confundiremos todo e iremos por la vida con los ojos vendados.

1. La madurez de la inteligencia

La mirada profunda promueve la madurez de la inteligencia en cuanto la dota de tres condiciones: *largo alcance, amplitud* o *comprehensión* y *profundidad.* Al mirar a lo lejos y no quedarse en lo inmediato, este tipo de mirada supera la *miopía intelectual*. Al atender a las cuestiones afines a la que es objeto de análisis, supera la *unilateralidad* o *parcialidad.* Al penetrar en el sentido de lo que ve a lo largo y a lo ancho, supera la actitud de *superficialidad* o *banalidad.*

2. El poder simbólico

Gracias a estas tres superaciones, la mirada profunda descubre el *poder simbólico* de ciertas realidades. No se queda envarada en lo inmediato. Busca y capta las implicaciones de las realidades del entorno. Por eso es *simbólica.* Los símbolos remiten a algo distinto, situado en un nivel más elevado. El agua en el nivel 1 presenta la capacidad de lavar, en el sentido de eliminar una mancha. Si se utiliza el verbo *lavar* en el nivel 2, adquiere inmediatamente el sentido de *purificar*, de lavar una mancha ética, es decir, un fallo de conducta. De ahí que el agua *adquiera* un poder simbólico de renovación y sanación. Tal poder no lo tiene en sí misma, vista de modo estático; *surge, dinámicamente, en el contexto de la vida*

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

humana.

En *La tragedia de Macbeth* —de William Shakespeare—, Macbeth mata a Duncan, su rey y amigo, y aparece con las manos ensangrentadas ante su mujer[6]. Ésta le insta a que se las lave. Él responde con angustia: «Todo el océano inmenso de Neptuno ¿podría lavar esta sangre de mis manos? No. ¡Más bien mis manos colorearían la multitudinosa mar, volviendo rojo lo verde!». Analizadas estas frases sólo en el nivel 1, no tienen sentido. Vistas, a la vez, en el nivel 1 y en el 2, se cargan de un sentido impresionante. Al hablar la mujer de *lavar* las manos, quiere decir *limpiarlas* (nivel 1). Al responder Macbeth que todo un océano no podría lavarlas, indica que no podría *purificarlas,* pues lavar en el nivel ético no significa *asear*, sino *purificar el alma* (nivel 2). En los distintos niveles, el lenguaje se transfigura y cambia su sentido, por cuanto lo enriquece.

3. El lenguaje y el alumbramiento de sentido

Advertimos aquí que el lenguaje, cuando se vive de modo creativo, es muy maleable, puede adquirir nuevos sentidos, sin alterar su significado primario. Es capaz de cargarse al momento de una sorprendente expresividad con sólo correr la mirada de un nivel a otro. Advertirlo rápida y lúcidamente es tarea de la *mirada profunda.* Recordemos, por vía de ejemplo, que el vocablo *comer* se usa de manera unívoca y profusa en el nivel 1. Significa siempre nutrir el organismo y saciar el hambre. Pero pasamos al nivel 2 y significa *festejar*, crear vida de comunidad. Y en cuanto cruzamos el umbral del nivel 4, el religioso, se trasmuta en el vocablo *comulgar*. Significa en el fondo lo mismo, pero ha adquirido *sentidos* nuevos. Por eso recibe nombres distintos. Todo esto nos lo revela la mirada profunda.

Si logramos mirar con una agudeza todavía mayor, descubrimos el poder que tiene el lenguaje de *adentrarnos en un mundo de sentido*. De niño, abría por la mañana las ventanas de mi dormitorio y, al ver en todo su esplendor la ría de Ferrol, exclamaba: «¡Qué *bonita* está hoy la ría!». Yo no sabía qué era la *belleza,* pero estaba convencido de que en ese momento la ría estaba espléndida y por tanto, bella. ¿A qué se debe tal convicción? Porque ya desde muy niño me vi adentrado en el mundo del lenguaje, que es un *mundo de sentido*. Al decir el adjetivo *bonita,* me sumergía en el maravilloso campo de la estética, que de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

antiguo vincula con la belleza la luz, la luminosidad, el brillo y el resplandor. Cuando, en las aulas del bachillerato, me enseñaron más tarde que, para los geniales griegos, la belleza es «el resplandor de la verdad, del orden, de la forma», esto vino a confirmar y aclarar lo que ya el lenguaje me había sugerido desde el albor mismo de mi vida racional. Ver todo esto de conjunto es un regalo de la *mirada profunda*. No sin razón, este modo de mirar despierta en nosotros la capacidad del asombro y nos dispone para elaborar una sugestiva *Pedagogía de la admiración y el asombro*.

4. El acceso a la trascendencia

La mirada profunda es trascendente, nos lleva más allá de lo inmediatamente perceptible. Muestra una sensibilidad especial para captar afinidades, implicaciones, simbolismos. Por eso es tan hábil para *integrar*, en el sentido de *unir por dentro aspectos de la realidad que son distintos pero complementarios*.

- El color verde y el rojo son distintos, pero integrables. Cuando están cerca, se influyen y alteran. No se suman; se *integran*.
- De modo afín, si oyes varias melodías superpuestas adviertes que suena algo maravilloso, que llamamos *armonía*. Sabes que la armonía supone uno de los mayores inventos de la cultura humana, que tuvo su origen en un ocurrente juego de monjes. Pero no te contentas con poseer ese conocimiento. Contemplas la armonía con una mirada penetrante, y adviertes que los *acordes* no son fruto de una mera suma de notas, sino de una *integración*. Al integrarse diversos sonidos, dan lugar a un sonido nuevo, *originario*, fuente de muy diversas y maravillosas posibilidades. Al descubrir esto, adquieres agilidad para captar al vuelo ciertos acontecimientos valiosos. Amplias, así, sobremanera los poderes de tu mente[7].
- Asimismo, el novio y la novia no se suman cuando pronuncian el sí y se convierten en *esposos*; *integran* sus vidas. La condición de esposos supone algo *originario* respecto a la condición de novios. Implica la riqueza del gran acontecimiento que es el encuentro —bien entendido—, y alberga, por ello, sus potencialidades y sus frutos.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

- Al tocar su instrumento, un intérprete vincula profundamente la sensibilidad y la inteligencia, es decir, aúna sus posibilidades expresivas y las enriquece con la mutua colaboración; es decir, las *integra*. Al integrar dos realidades, se las ensambla de tal modo que la una asume las posibilidades que la otra le ofrece y forman una realidad nueva, *originaria*.
- Durante siglos, se debatió la cuestión de si, en los *Lieder* y las óperas, debe concederse la primacía al texto o a la música. Este asunto se resuelve, por elevación, diciendo que ambos elementos —música y texto— son *campos expresivos*, realidades abiertas o ámbitos que están llamados a integrarse y enriquecerse mutuamente.

Captar esto mediante la mirada profunda supone un avance insospechado en nuestro proceso de formación, porque integrar es una forma de unión cualitativamente superior al mero yuxtaponer y al mero sumar.

5. La necesidad de integrar niveles distintos

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Por su poder de integrar, la mirada profunda nos muestra cómo se constituyen ciertas realidades complejas, en las cuales unos elementos configuran y dan sentido a otros, propios de niveles inferiores. No sólo capta esa mirada diversas realidades a la vez; advierte la diferencia de rango entre unas y otras, y su capacidad de entreverarse fecundamente. Por ejemplo, una obra de arte bien lograda está configurada por siete niveles de realidad, todos distintos pero integrables. El buen melómano los integra de abajo arriba y de arriba abajo, es decir, percibe la colaboración específica que cada uno hace al conjunto, el papel que juegan en el todo expresivo, sin mezclarse, sin sumarse, sin unirse tangencialmente…, sino integrándose, enriqueciéndose mutuamente, complementándose, ampliando inmensamente su capacidad expresiva. El sonido de clarinete, como tal, nunca brilla tanto, nunca es más verdaderamente él mismo como al protagonizar los geniales conciertos para clarinete de Weber, Mozart, Brahms… El sonido de violín nunca mostró una calidad más alta como al mostrar el arrepentimiento de San Pedro en el inmortal aria *Erbarme dich*, joya sin par de la *Pasión según San Mateo* de Bach. Alguien ha dicho que cada sonido es propiamente él mismo cuando suena a solas, sin compañía alguna, totalmente

desnudo. Quien afirma esto desconoce las inmensas posibilidades estéticas que encierra la capacidad de *integrar*. Las descubre la mirada profunda, y nos lleva, con ello, muy lejos en el conocimiento de nuestras posibilidades como personas.

Téngase en cuenta que, al ascender al plano más alto de un nivel de realidad, participamos en alguna medida del nivel inmediatamente superior. Así, al *encontrarnos* de veras (nivel 2), sentimos en nosotros la presencia fecundante del *ideal de la unidad* (nivel 3). Cuando asumimos con la mayor intensidad el ideal de la unidad y sus afines —el de la bondad, la verdad, la justicia, la belleza—, de tal manera que somos capaces de hacer el bien incluso a quien ha sido gravemente injusto con nosotros, intuimos que la energía interna de estos grandes valores nos lleva a adentrarnos en el campo de perfección propio del nivel 4, el religioso. No se confunden los niveles; se integran de alguna manera. Todo esto lo intuye la mirada profunda, con su capacidad de ver al vuelo las relaciones entre aspectos *distintos* de la vida, que dejan de ser *extraños* cuando se vive con la debida *creatividad.*

6. La conversión de las figuras en imágenes

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

En el arte, la mirada profunda nos permite transformar las *figuras* en *imágenes*. Muy distinta es la *figura* de un trozo de pan y el mismo pan visto como un *ámbito de sentido:* lugar de ensamblamiento de múltiples espigas diseminadas un día por el campo; punto de encuentro del hombre que trabaja y la tierra madre que responde nutriciamente a su apelación; imagen visible o símbolo de la unión entre el padre que bendice y parte el pan y los familiares con quienes lo comparte. El pan, como lugar de confluencia de diversas realidades, se colma de sentido, rebosa de luz en el acto de encuentro familiar que es una comida. Esta relucencia otorga carácter *simbólico* al pan y convierte su *figura* en *imagen*. Las realidades simbólicas remiten a otras distintas de ellas. Tal remisión arranca de su condición relacional. Cada realidad simbólica remite a las realidades que en ella *vibran realmente*. Este carácter real distingue el *símbolo* del mero *signo* arbitrario —establecido por una convención de los hombres— y otorga a la imagen todo su poder expresivo.

La *imagen* es una realidad sensible en la que se reflejan y vibran diversas realidades metasensibles. Por eso es tan *elocuente*. El pan es símbolo e imagen

porque en él confluyen de modo no-sensible, pero real y eficiente, diversos ámbitos de vida, con el fin de fundar ámbitos de mayor potencialidad y envergadura. Al *ver* el pan, percibimos la unión dinámica de todas las realidades que integraron sus posibilidades para dar lugar a una espiga de trigo en el campo: el campesino sembrador y la tierra nutricia; el campesino, la tierra, el agua y el sol; el campesino recolector y el clima cálido del verano; el hombre que acoge en su mesa a un amigo y el pan que desea compartir. En el acontecimiento religioso de la última cena del Señor con sus discípulos, el pan potenció todavía más su valor simbólico por constituir el nexo viviente entre la vida del Maestro y la de los discípulos, entre la existencia finita de éstos y la existencia eterna que Aquél venía a ofrecerles. El artista que plasma el acontecimiento de la Ultima Cena no reproduce unas figuras; da cuerpo a un fenómeno de entreveramiento de ámbitos que se expresa en una *imagen*. Puede tratarse del ámbito de encuentro de Jesús y sus apóstoles, en cuyo caso el pan y el vino que lo simbolizan ocupan lugar preeminente. Puede la obra expresar la compleja reacción psicológica de asombro, temor, curiosidad e indignación que tuvo lugar por parte de los discípulos al oír la revelación de que uno de ellos traicionaría al Maestro. Los iconos bizantinos ponen en primer plano el misterio eucarístico. Leonardo da Vinci —hombre del Renacimiento— presenta dramáticamente la reacción psicológica de los apóstoles. Más tarde, Durero —más inmerso en el clima humanista— se limita a revivir una pacífica reunión de camaradas en torno a una mesa. La historia de las representaciones de la Última Cena pone claramente de manifiesto el poder que tienen las obras de arte de plasmar en una imagen toda una trama de relaciones, un ámbito de vida, un acontecimiento decisivo[8].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

7. El surgir de diversos ámbitos

El hogar, el colegio, el lugar de trabajo, el hotel, el castillo, el puente, el claustro; el lenguaje, el juego, la actividad laboral; los acontecimientos comunitarios y sociales de todo orden —hogareño, social, artístico, religioso…—; las obras culturales —un libro, un puente, una ciudad, una red vial, un instrumento musical—; estas y otras realidades semejantes son ámbitos que surgen al entrecruzarse diversas realidades ambitales de menor envergadura. Al dar cuerpo sensible a tales confluencias de ámbitos, el artista *patentiza luminosamente* el

acrecentamiento de lo real mediante las transfiguraciones que va experimentando. Esta forma de luz constituye la *verdad artística,* la *racionalidad* peculiar del arte[9].

No siempre es fácil captar este carácter interactivo de las realidades y fenómenos. Un camino abierto en la soledad de un campo puede parecer una realidad aislada, singular. Pero, cuando es contemplado y plasmado por un artista, aparece luminosamente en su plenitud de implicaciones, como lugar de apertura esperanzada a una meta, o bien de evasión, de huida, de alejamiento, de posible encuentro con otros seres desplazados… En cuanto imagen plástica que se dinamiza y convierte en lugar de mostración de realidades que de algún modo vibran en ella, la *figura* del camino se carga de simbolismo y fuerte expresividad, y adquiere condición de *imagen*. Si el camino fue trazado por los hombres gracias a una técnica depurada, el número de interrelaciones que en él se dan se incrementa inmensamente.

Un Cristo, pintado o esculpido sobre un desnudo y escueto madero, se presenta en principio como una figura solitaria, inerte. Pero, visto en el nivel 2 —el de los ámbitos y el encuentro—, no se reduce a un cuerpo exánime pendiente de un leño; remite a vertientes decisivas de la vida humana y se convierte en *imagen*. En la imagen de este hombre crucificado se entrecruzan mil líneas de sentido que se potencian mutuamente y crean un *campo de iluminación*. El que está preparado y sabe tomar la distancia de perspectiva adecuada ve en la figura del Cristo todo un mundo complejo y rico de sentido. El pasado y el futuro de la humanidad se entreveran en un presente huidizo. La imagen que plasma este presente henchido de relieve rebosa *simbolismo*, por ser un ámbito formado por un cruce de diversos ámbitos. Nunca como en este caso podemos decir que *en la valía suprema de un instante puede medirse la grandeza de toda una vida, así como la magnitud de una cordillera se mide por el pico más alto*.

De ahí que la visión de un Cristo no se agote nunca. Los artistas plasman diversas vertientes de este acontecimiento inagotable. El Cristo del arte no representa sólo un cuerpo en estado agónico o cadavérico; encarna, desde una perspectiva determinada, un acontecimiento pluridimensional[10]. Desde esta perspectiva ambital se presenta como perfectamente lógica, no paradójica, la tendencia del arte bizantino a representar al crucificado con atributos de rey. Se trata de una representación real, pero simbólica, por tratarse de un *realismo de*

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

ámbitos e interrelaciones de ámbitos.

Un retrato artístico reproduce, en principio, la *figura* de un personaje. A primera vista, tendemos a interpretarlo como un tipo de arte representativo de realidades bien delimitadas. Sin embargo, a diferencia de la fotografía de archivo —limitada a reproducir un momento fugaz de una vida humana[11]—, el retrato artístico plasma una realidad dinámica, ambitalmente compleja: la personalidad de un ser humano. En la figura que el artista transmite hacen acto de presencia y se entrecruzan las líneas de sentido que caracterizan al personaje retratado. ¿Quién con una mínima sensibilidad artística podría reducir a la condición de meras *figuras* —reproducción del aspecto externo que un rostro humano ofrece en un determinado momento y lugar— los autorretratos de Rembrandt, Goya y Van Gogh? Son *imágenes*, figuras dotadas de singular relieve, por ser bifrontes: sensibles y metasensibles a la vez. En ellas no se reproduce sólo un rostro; aflora toda una personalidad; el espíritu sale a flor de piel. Cada retrato es más bien una biografía que la mera representación de una figura[12].

Esta idea flexible y profunda de la *imagen* nos permite superar el concepto superficial de «mímesis» —visto como mera reproducción de figuras tomadas del exterior— y precisar el tipo de realidad que debe tender a plasmar el artista[13].

> «Hay dos modos de expresar las cosas —escribe Henri Matisse—: mostrarlas brutalmente o evocarlas con arte. Alejándose de la representación literal del movimiento, es posible alcanzar un ideal más elevado de belleza. Miremos una estatua egipcia: nos parece rígida; sin embargo, sentimos en ella la *imagen* de un cuerpo dotado de movimiento, animado a pesar de su rigidez»[14].

Esta concepción de la imagen nos ayuda notablemente a determinar el alcance expresivo de las diferentes artes. La escultura clásica presenta dos vertientes, netamente diferenciadas y complementarias: la figura expresiva y el mundo de sentido que en ella alienta. La contemplación estética ve en la imagen pétrea del Discóbolo, por ejemplo, una acción humana deportiva y todo el ámbito significativo que ésta implica: la tensión espiritual que entraña el lanzamiento del disco, el movimiento corporal, el campo deportivo en que tiene lugar, el entramado de líneas de fuerza sociales en que se halla dinámicamente inserto… Se trata de una visión concreta y simultánea de realidades diversas, enlazadas por un vínculo expresivo. Merced a la tensión expresiva que le imprimió el artista, la imagen presenta una vibrante vitalidad que tiene el poder de transfigurar su

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

condición material opaca y conferirle una singular transparencia o capacidad de saturación de sentido. Si un contemplador la mira con penetración estética —sin enquistar la atención en las impresiones sensoriales o en datos que sólo afectan al interés vital—, en ella se presencializa la trama de significaciones que conjura —por resonancia— la realidad que tal imagen representa directamente[15].

8. La forma relacional de ver y pensar

Estamos advirtiendo que la mirada profunda se mueve con naturalidad entre las tramas de interrelaciones. Podemos decir que es una forma *relacional* de ver la realidad. El primer día de clase veo ante mí la *figura* de mis alumnos, pero, con la imaginación creativa, percibo mucho más, pues cada alumno se me aparece como un *nudo de relaciones*: tiene relaciones familiares; siente anhelos y diseña proyectos, desea conseguir un título y ejercer una profesión y, tal vez, fundar una familia… Al vincular este tejido de interrelaciones del alumno con su *figura*, ésta adquiere el relieve propio de la *imagen*. Y, al contemplarla como centro viviente de tales interrelaciones, surge en mí un inmenso respeto hacia ella.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

9. Necesidad de fomentar la agilidad en el pensar y el ver

La mirada profunda, por ser relacional, opera con suma agudeza, agilidad y rapidez. Por eso, necesitamos cultivarla y ejercitarla, a fin de salir airosos en multitud de circunstancias. Recordemos una, por vía de ejemplo. El manipulador suele proceder con la rapidez y la astucia propia de un «ilusionista de conceptos». Maneja los vocablos y los conceptos con celeridad, a fin de sembrar la confusión en el lector o en el oyente.

- Habla a toda prisa de «*la* libertad» —así, en general, sin matización alguna —;
- da por hecho que la libertad y las normas se oponen siempre, sin distinguir modos distintos de libertad y de normas —el manipulador no se preocupa de demostrar nada; da por supuesto lo que le conviene para su estrategia —;
- opone libertad y obediencia como si fuera obvio que no pueden

complementarse en ningún caso;

- para que las gentes no se percaten de la falsedad de su discurso —que acabo de delatar en los paréntesis anteriores—, el manipulador siempre está en trance de huida, al modo del gran burlador que era Don Juan— y opera siempre con precipitación. De ahí la necesidad que tenemos de una *mirada profunda* que nos permita *sorprender al vuelo* los recursos arteros del manipulador.

10. Los esquemas mentales cambian su sentido cuando adoptamos una actitud creativa

Vistas con agudeza mental, la libertad y las normas se oponen cuando entendemos la libertad como *libertad de maniobra* y las normas como prescripciones que regulan *desde fuera* nuestra conducta. Pensemos, como caso bien notorio, en las normas de tráfico. Esta oposición se da en el nivel 1.

En cuanto subimos al nivel 2, la libertad que cuenta es la *libertad creativa*, que ya no es mera *libertad de* trabas, sino *libertad para* realizar actividades que nos enriquecen; y las normas son vistas como *posibilidades* para llevar a cabo esa actividad creativa. Entonces se supera toda oposición entre libertad y normas, para instaurarse una relación de complementariedad enriquecedora.

Una partitura es una norma, nos fija el camino a seguir para conocer una obra musical e interpretarla bien. Nos delimita la actividad, la encauza, nos impide tocar a nuestro arbitrio, amengua en la misma medida nuestra *libertad de maniobra*, pero, con ello, no nos priva de libertad; al contrario, nos ofrece amplias posibilidades para desarrollar nuestra libertad creativa y dar vida a una nueva obra.

No cabe, pues, decir que, en el nivel 2, «los opuestos se convierten en contrastes». Las oposiciones siguen siendo oposiciones, pero sólo acontecen en el nivel 1, en el que ejercitamos la *libertad de maniobra*, y, para evitar excesos, necesitamos normas que la delimiten. Lo que sucede al subir al nivel 2 es que los términos del esquema «libertadnormas» cambian de sentido, porque se enriquecen, y los sentidos nuevos, lejos de oponerse, se complementan y perfeccionan.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

11. La mirada profunda descubre los sentidos que adquieren algunos términos en diversos contextos

Si entendemos bien los términos «obligado» y «obligación», aparentemente sencillos, nos adentramos en el secreto de la perfección ética. Vale la pena dirigirles una mirada profunda[16]. El adjetivo «obligado» es ambiguo: puede indicar que alguien está dominado por algo exterior que lo coacciona, o bien que se halla instado por la necesidad interior de crecer y de vincularse, por ello, a una realidad abierta que le ofrezca posibilidades de desarrollo. Se trata de una forma de *vinculación fecundante* que no nos viene de fuera, sino de dentro, de nuestra vocación innata a vivir con plenitud.

Debemos aquilatar cuidadosamente estos diferentes sentidos de un mismo vocablo, si deseamos cumplir lo que postuló el gran Henri Bergson: «elaborar una filosofía a medida», a medida de la realidad[17]. De hecho, el cuidado que suelo poner en el uso de los esquemas y términos obedece al afán de *pensar a medida de la lógica de cada nivel*. Veámoslo esquemáticamente, a propósito del concepto de *obligación* y el afín de *libertad*.

- En el nivel 1, la libertad de maniobra la dirigimos a liberarnos de trabas. La obligación de atenernos a las normas de circulación la entendemos como una coacción externa que limita nuestra *libertad de maniobra*.
- En el nivel 2, logramos una forma superior de libertad, la *libertad creativa* o *libertad interior*, que supone capacidad para crear relaciones de encuentro, dar vida a obras culturales, fundar instituciones… La obligación de desarrollarnos, vinculándonos a realidades abiertas que nos ofrecen posibilidades creativas surge en nuestro interior y está impulsada por nuestra propia autoestima, por el amor que sentimos hacia nuestro ser conforme se va desarrollando. Este desarrollo se lleva a cabo creando relaciones con otras personas y con todo tipo de realidades abiertas que nos acogen ofreciéndonos posibilidades creativas. Al decir que estamos *obligados* a acoger al cónyuge, cuidar a los hijos, atender a los padres ancianos, aludimos a una obligación que surge en nuestro interior de seres que nacieron en una familia y crecieron fundando toda suerte de vínculos. Se trata, por tanto, de una *ob-ligación* muy positiva, casi diría *nutricia*. No

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

nos viene de fuera, sino de dentro, de nuestro ser ya inserto en tramas de realidades abiertas, donantes de posibilidades creativas.

- En el nivel 3, nuestra libertad creativa se muestra como una decisión interior a asumir o interiorizar el ideal de la unidad y los ideales afines. Se trata de un modo de libertad muy lúcido: al verme *ligado* a un ideal voluntariamente elegido, sé ver la *obligación* de realizarlo como una forma de *vinculación nutricia* que me conduce a mi pleno desarrollo.
- Este descubrimiento del sentido profundo de mi *obligación al ideal* me permite *interiorizar el deber* y hacerme verdaderamente responsable y prudente. *Responsable*, en cuanto respondo lúcida y voluntariamente a la apelación del ideal, que es el gran valor que me ofrece múltiples posibilidades para desarrollarme como persona. *Prudente*, pues actuar en todo momento bajo la inspiración del gran valor que constituye nuestro ideal en la vida es la quintaesencia de la virtud de la *prudencia*.
- Esta elección *libre* del *deber* puede hacerse por motivos diversos, y de tal diversidad se derivan los distintos grados de perfección de la libertad creativa. Nuestra libertad interior se acrecienta a medida que nuestra unión con el ideal se torna más íntima y comprometida. Cuanto más nos unimos al ideal de la unidad —dentro siempre del nivel 3—, más libres somos interiormente, más abiertos estamos a las formas superiores de creatividad.

Acabamos de descubrir, paso a paso, cómo se va enriqueciendo el concepto de *libertad* y cómo el término homónimo se carga de sentido. Esto no se advierte espontáneamente, sino cuando uno, merced a una cuidadosa ejercitación, ha adquirido el don de una mirada profunda. Debido a su lucidez, tal forma privilegiada de mirada puede liberarnos de mil peligros. Hoy se pide libertad profusamente, pero esta exigencia no se justifica con sólo proclamarla a gritos. Se debe precisar bien de qué libertad se trata. Pues, si aludimos sólo a la *libertad de maniobra*, podemos estar pidiendo un acantilado para precipitarnos por él. Se pide «libertad para decidir», pero apenas se aclara que, si lo que decidimos destruye el sentido más hondo de nuestra vida, anula nuestra auténtica *libertad creativa*, que no se reduce a liberación de toda traba; implica la decisión de orientar la vida a nuestro verdadero ideal, el ideal de la unidad. Si no movilizamos una mirada profunda que distinga ambas formas de libertad,

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

quedamos expuestos a cometer los errores más graves.

12. La forma supraactual de actuar[18]

La mirada profunda es necesaria para captar los valores y su lógica (nivel 3). Los valores se dan en actos concretos, pero no se reducen a esos actos puntuales; tienen una existencia *supraactual*; existencia realísima, por ser fuente de actos valiosos y por tanto virtuosos, pero *supraactual*.

- Realizas actos valiosos, por ejemplo de piedad, pero este valor no lo generas tú. Le das cuerpo, le otorgas la capacidad real de inspirar actos valiosos, pero el valor está en una región superior a ti y a tus actos. Él te inspira una vez y otra, influye sobre ti de modo supraactual, cuando optas por él seriamente y lo conviertes en un canon de vida. Y tú sientes que se halla por encima de ti y celebras que no sufra el desgaste del tiempo. Esta peculiar y fecunda relación tuya con el valor la captas merced a la mirada profunda.
- El artista *engendra obras en la belleza*, como decía Platón. Las obras bellas deben su valor a la belleza. Son realidades distintas. El artista, por excelso que sea, crea obras bellas, pero no la belleza.
- Haces una promesa —por ejemplo, la de crear un hogar con una persona— y la cumples un año y otro. ¿Quién te da fuerza interior para ser fiel a dicha promesa a lo largo del tiempo? Es el valor que dicho hogar tuvo en su día y sigue teniendo para ti. Todo valor se hace valer, pide ser realizado e imparte energía a quien responde a su apelación. Impulsado por esa energía, creas en cada momento lo que has prometido en un momento. Esa *disposición a ser creativo incesantemente* es la quintaesencia de la *fidelidad*. La virtud de la fidelidad actúa sobre nuestra conducta de modo supraactual.
- Al contemplar un cuadro, lo ves primero en bloque. Te encuentras *con todo él*, pero no *con él todo*. Para conocerlo en sus pormenores, debes ir prestando atención a éstos sin perder de vista la impresión primera de conjunto, que actúa de modo supraactual sobre esas tomas de contacto parciales. Sin ese encuentro primero con *todo el cuadro*, las miradas

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

parciales no te llevarían a él; quedarían inconexas y desarticuladas. Esto indica que, para conocer una realidad expresiva —cuadro, obra musical, persona…—, hemos de integrar la intuición y el discurso. Para ello se requiere una mirada profunda, ágil, rápida, integradora, es decir, capaz de captar a la vez realidades distintas que pertenecen al mismo nivel de realidad o a un nivel distinto y superior.

13. El fenómeno de la inspiración sólo se revela a una mirada profunda

El intérprete de una obra musical sabe muy bien que sin él no existiría *realmente* la obra, que en la partitura se halla en estado *virtual* y necesita ser *puesta en acto*. Pero nadie más consciente que él de que su actividad creativa pende en buena medida de la obra. Cuando cantan una obra polifónica, las diversas voces entran y salen del edificio sonoro que ellas mismas están configurando. Lo hacen con la libertad y el gozo que uno siente al relacionarse con su propio hogar. Pero lo curioso y lo enigmático es que ellas están creando ese hogar y, a la vez, se sienten amparadas por él, impulsadas, acogidas, nutridas musicalmente. Al actuar así, lo hacen *inspiradas*. La mirada profunda nos revela el enigma de la inspiración, acontecimiento tan infravalorado actualmente por desconocer lo que es e implica.

Aquí vemos cómo la música clarifica la experiencia básica de la vida creativa del hombre: *Yo me pongo a disposición de algo que pende de mí para existir, pero al mismo tiempo se me presenta como superior a lo que soy y a cuanto puedo dar de mí a solas*. Esta experiencia reversible la describe Gabriel Marcel con toda precisión:

> «La música, en su verdad, me ha aparecido siempre como una llamada irresistible de aquello que en el hombre supera al hombre, pero también lo funda»[19].

Marcel supo expresar con fuerza inigualable que en la música participamos de una fuente de energía que nos viene dada, pero necesita de nosotros para tomar cuerpo sensible. En la experiencia musical de calidad sentimos algo poderoso, fuertemente expresivo, que nos invita a participar de su energía y nos llena interiormente si respondemos a tal apelación. Pregúntale a Mozart si existe *la* música. «Por supuesto, te contestará. Es mi vida, mi ideal, mi impulso, mi razón

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

de ser…». «Pero la música la creas tú», puedes argüirle. «De ningún modo —te corregirá él—. Ella me crea a mí como músico. Yo *configuro* obras, pero no *creo* la música. Tengo «musicalidad», sentido para la música, pero la música me viene dada. Es distinta de mí, superior a mí. Yo participo de ella, y mis obras son fruto de este vínculo nutricio». Lo que Mozart afirma aquí de «la música», Marcel lo aplica además al «ser», y elabora toda su metafísica desde el horizonte que le abrió la experiencia musical.

La música nos ofrece un ejemplo muy llamativo de la eficiencia de ciertas realidades valiosas que actúan de esta forma *supraactual*. En la música clásica, para ganar variedad suele pasarse de una *tonalidad* a otra, es decir, de un hogar expresivo a otro. Se pasa a la tonalidad más cercana, luego a otras más y más lejanas, y se vuelve, también por sus pasos, a la tonalidad primera. ¿Cómo es posible volver de esta forma al punto de partida? Porque la tonalidad básica, de la que hemos partido, ejerce sobre nosotros su influencia durante todo el recorrido, como una especie de fuerza de gravitación, que actúa de modo supraactual. Te pide el cuerpo —por así decir— volver a ese hogar expresivo primero. Hay una especie de pertenencia del compositor a esta tonalidad de la que sale para su periplo de modulaciones, y a ella vuelve. Recuérdese, como ejemplo impresionante, el papel que juega la tonalidad de *fa mayor* en la *Tocata y Fuga para órgano en fa mayor* de Juan Sebastián Bach. Todo esto lo percibe y lo explica la mirada profunda.

Algo afín sucede en nuestra relación con las instituciones: familia, colegio, Iglesia, club… Las configuramos quienes participamos de ellas, pero ellas nos forman en buena medida a nosotros.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

14. El conocimiento de los valores

Los valores se nos revelan a través del lenguaje que nos viene transmitido por nuestros mayores, en los que solemos confiar. Si respondemos a esa primera manifestación y apelación de los valores, realizándolos en nuestra vida, vamos conociendo más y más su sentido y su alcance. Supongamos que leo un poema y adquiero una primera idea de su valor. Esta idea se hace más clara y profunda si aprendo el poema de memoria y lo declamo una y otra vez hasta que tenga la impresión de que todas sus cualidades resaltan y quedan a plena luz. La

experiencia del poema es el *campo de luz* en que reluce el valor del mismo.

Podemos afirmar que los valores se alumbran en experiencias de *participación*, experiencias creadoras en las cuales ejercen el papel de principio interno de actuación. Nuestro conocimiento es entonces *genético*: conocemos algo como si lo estuviéramos gestando por primera vez.

Este conocimiento de los valores se vuelve todavía más profundo y radical cuando descubrimos la función que están llamados a ejercer en nuestra vida. Y como, según la ciencia actual, la vida de los seres humanos se realiza y perfecciona a través de diversas formas de encuentro, para conocer de verdad los valores hemos de investigar la función que ejercen en los acontecimientos de encuentro. Entonces los vemos *en su raíz*, en lo que constituye su razón de ser, la fuente misma de su relevancia.

Figurémonos que deseamos conocer a fondo el valor del *acogimiento*, al que cada día concede mayor importancia la Antropología filosófica. ¿Cómo experimentamos la excelencia de este valor? Viendo el papel que desempeña en nuestra vida desde el principio. Hoy afirman los biólogos y los pediatras más destacados que lo que más necesita un niño al nacer es ser bien acogido. Los seres humanos nacemos prematuramente, muy a medio gestar en el aspecto inmunológico, enzimático y neurológico. Este anticipo de un año fue determinado por el Creador (y, derivadamente, por la Naturaleza) para que el bebé acabe de troquelar su ser fisiológico y psicológico *en relación con el entorno*. Su entorno es, en primer lugar, la madre, luego el padre y los hermanos mayores. Esa relación troquela debidamente el ser del niño si es una relación acogedora, tierna, amorosa, ya que ésta suscita en su interior un sentimiento de confianza en el entorno, que es una de las condiciones ineludibles del encuentro.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

15. El conocimiento de los procesos de vértigo y éxtasis

Estos procesos se confunden fácilmente si no distinguimos netamente la *sensación de euforia* y el *sentimiento de entusiasmo*. Éste es suscitado por la experiencia de encuentro, que nos saca extáticamente de la vida elemental del nivel 1 para elevarnos a lo mejor de nosotros mismos. La sensación de euforia es provocada por el proceso de vértigo, que al principio nos lo promete todo, no nos exige nada y al final nos quita todo. Si, por inadvertencia o por táctica manipuladora,

se confunde el entusiasmo con la euforia, se piensa ilusamente que el éxtasis y el vértigo son dos *salidas de sí* semejantes. En consecuencia, se considera obvio que basta entregarse a la euforia del vértigo para conseguir una vida excitantemente plena. Nada ilógico que, con esas premisas, se glorifiquen las actitudes de entrega a las sensaciones gratificantes y se conviertan los impulsos primarios en canon de vida.

Para superar tamaño malentendido debemos recurrir al poder de discernimiento que nos otorga una *mirada profunda*[20].

16. El sentido de los estilos de los jardines

Entras en *El Retiro* madrileño y adviertes que sus jardines presentan dos estilos bien diferenciados: el francés y el inglés, el primero sometido a formas geométricas bien reguladas, el segundo más libre y cercano a la naturaleza. Si quieres descubrir la razón profunda por la que en el siglo XIX se operó el cambio de un estilo al otro has de cultivar la mirada profunda, pues está en juego la actitud del hombre frente a la naturaleza.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

17. Los espacios creados en la pintura. Los espacios creados en la pintura

En la sacristía de la catedral de Toledo contemplas la obra maestra de El Greco *El expolio*. Sus figuras *no están en el espacio*; *crean el espacio que habitan*. En torno a Jesús, diversas figuras de judíos crean un espacio de odio, del que el Maestro tiende a evadirse. Lo expresa el rojo escarlata de su túnica, color que, como sabemos, hace avanzar las figuras hacia el espectador. Al mundo de Jesús pertenecen las dos Marías, que contemplan atónitas el trabajo del sayón. Al margen de ambos mundos se halla el centurión romano, con su mirada indiferente. Son tres mundos en una misma escena. Todo esto se escapa a una mirada superficial; se revela a una mirada profunda, que tiene el privilegio de ensamblar las diversas *figuras* en una *imagen* desbordante de expresividad.

II. LA MIRADA PROFUNDA Y EL ENRIQUECIMIENTO DEL ESPÍRITU

1. La riqueza de las experiencias reversibles y las relaciones de participación

La mirada profunda inspira e impulsa las *experiencias reversibles* y las relaciones de *participación*, y contribuye, así, a enriquecer nuestra personalidad. Darme cuenta de que domino la obra musical o literaria al dejarme dominar por ella —o mejor: la *configuro* al *dejarme configurar* por ella— es fruto de la mirada profunda, que me permite descubrir el tipo singular de relación que creamos al realizar *experiencias reversibles*. Eso sucede al declamar un poema y al interpretar una obra musical.

En las experiencias reversibles aprendemos a unirnos íntimamente sin *fusionarnos*. Es la gran aportación del nivel 2. Verlo es competencia de la mirada profunda, dotada de agilidad suficiente para ver cómo dos realidades distintas aúnan sus ámbitos de influencia, intercambiando posibilidades y creando una forma de unidad peculiar, muy superior a toda forma de unidad tangencial, como es la mera suma o la yuxtaposición. Dado que en el nivel 1 no se conoce una forma de unidad superior a la de fusión, suele considerarse ésta como *la forma suprema* que podemos alcanzar en la vida. Por fortuna, esto sólo se da en el nivel 1. Basta ascender al nivel 2 y realizar una experiencia reversible —entonar una canción, declamar un poema, dialogar con un amigo…— para constatar que aquí surgen modos de unidad originarios, muy superiores a los de fusión, por cuanto no anulan la identidad de quienes los fundan, antes la incrementan.

La persona que no descubra esto, por no ejercitar una mirada profunda, tendrá dificultades en su proceso de desarrollo personal, pues se cierra el acceso a las formas auténticas de unidad y creatividad, que se dan en ese tipo singular de experiencias reversibles que es el encuentro.

El gran director Herbert von Karajan se unía estrechamente a las obras que interpretaba, pero sabía bien que no estaba fusionado con ellas. De cuando en cuando tomaba distancia de perspectiva respecto a la interpretación que había dado de una obra, y advertía que debía mejorar algunos pasajes. Eso indica que consideraba las obras como distintas de él, aunque no distantes ni extrañas ni ajenas. Así podemos observar que las interpretaciones que nos legó de las nueve sinfonías beethovenianas son diferentes entre sí, pero todas legítimas y valiosas, por ser intentos de adecuarse cada vez más a su verdadero espíritu.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

2. La fecundidad de la mirada integradora

La mirada profunda nos permite ver cada uno de los pormenores de una obra literaria o musical y, a la vez, el conjunto de la misma. Podemos ver todo sinópticamente por la profunda razón de que el conjunto de la obra está inspirando y configurando cada uno de los pormenores y se expresa en ellos. Esto nos maravilla de modo especial cuando advertimos, por ejemplo, que, al interpretar una obra, un director de orquesta debe atender a mil detalles distintos pero interconexos; unos que están en el mismo nivel de realidad, y otros que se hallan en niveles superiores, presentan rangos diferentes y dan vida y sentido a los inferiores. Precisamente por esta relación configuradora de unas partes de la obra con otras puede el director verla en bloque, ordenarla y estructurarla. Al hacerlo, es cuando se une a la obra con la forma de *unión integradora* que es propia de la experiencia de *participación*.

Toda esta trama espléndida de interrelaciones podemos captarla y asumirla mediante la mirada profunda, que se está revelando como una base indispensable de nuestro desarrollo como personas. Se trata de una mirada flexible, ágil, abierta, no aprisionada en cada vertiente de lo real.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

3. La espléndida complejidad de la intuición intelectual

Lo antedicho nos permite fundamentar sólidamente la existencia de una *intuición intelectual inmediata-indirecta*. Durante tiempo se pensó que la intuición ha de ser *inmediata* y, por tanto, *directa*, pues se piensa que, si no es directa, no puede ser inmediata. Esto vale para la intuición de lo sensible (nivel 1). Un color lo veo de modo inmediato y directo, sin intermediario alguno. En el nivel 2, las realidades son expresivas y se revelan en los elementos sensibles de cada realidad. Una sonrisa la captamos de modo inmediato e indirecto. *Inmediato*, porque la captamos de golpe desde el principio. *Indirecto*, pues la percibimos *en* los rasgos sensibles del rostro. Subrayo la preposición *en* para indicar al lector que no percibimos la sonrisa *a través de* los rasgos sensibles. Esta preposición espacial podría llevarnos a pensar que necesitamos recorrer cierto espacio para llegar a la intimidad de alguien. En ese caso, la percepción no sería inmediata. Al afirmar que captamos la sonrisa *en* los rasgos sensibles, indicamos que la percepción es

inmediata y *mediacionada* a la vez. La sonrisa es un fenómeno bifronte: sensible y metasensible. Al expresarse toda la persona en la sonrisa, carga lo sensible de poder expresivo, lo eleva de rango por así decir, y nos permite captar la persona sonriente de forma inmediata. Al ser elevado de condición, lo sensible *mediaciona*, expresa inmediatamente; no *mediatiza*, es decir, no se interpone como algo opaco entre el que presencia la sonrisa y la persona sonriente. Los elementos sensibles del rostro sirven de *mediación* entre nosotros y la sonrisa, pero, como ésta se expresa en tales elementos, la percibimos de golpe, *inmediatamente*.

Algo semejante puede decirse del conocimiento de las personas y de las obras artísticas. Si desde el principio no capto a *todo Juan* al verlo, no veré nunca a *Juan del todo*. Lo mismo sucede con una obra musical, pictórica o arquitectónica. Al entrar en la lonja de El Escorial, veo todo el monasterio, pero por una cara sola, en la que vibra la obra entera. Para verlo completo, debo ir recorriendo todas sus caras y dependencias. La intuición no se lleva a cabo tomando sucesivamente diversos perfiles de la realidad contemplada (como sugieren Edmund Husserl y José Ortega y Gasset), y vinculándolos luego todos entre sí[21]. Desde el principio debo entrar en relación inmediata de presencia con toda la realidad expresiva, y, gracias a ello, puede irla conociendo en pormenor cuando vaya contemplándola desde distintas perspectivas. Al ver una de las fachadas de una catedral veo *toda la catedral* —aunque no *la catedral toda* —, ya que se trata de una realidad que constituye una *Gestalt*, una forma configuradora que ordena el conjunto, lo estructura y carga de expresividad en todos los elementos que lo componen. Por eso en cada parte vibra el todo, y hace así posible que participemos de todo él al entrar en relación con cualquiera de sus manifestaciones sensibles. Una sonrisa no se reduce a un conjunto de músculos ordenados de cierta forma; es toda la persona sonriente. Al oír el primer acorde en do menor de la sonata «Patética» de Beethoven, entro a participar activamente de esa obra vibrante, sombría, expresión viva de un espíritu que no se amilana ante la desgracia. Es una unión de *participación* porque podemos asumir las posibilidades que nos ofrece y ofrecerles nuestra sensibilidad estética para darles cuerpo expresivo.

4. La posibilidad de enriquecer nuestro espíritu

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Estas experiencias de participación, en las que integramos el nivel 1 con el nivel 2, son la gran fuente de enriquecimiento para nuestra persona, pues a ellas debemos que nuestros conceptos se colmen de sentido. A ello aludieron, en su día, Max Scheler y Romano Guardini.

- En su obra *De lo eterno en el hombre*[22], Max Scheler explica cómo el ser humano crece espiritualmente por vía de «tesaurización, funcionalización y tradición».
- Romano Guardini solía decirnos en clase: «Den libertad a los conceptos, vincúlenlos con otros, para que se relacionen, se entrelacen, limen sus aristas, se perfeccionen…». Esto sucede —por ejemplo— cuando vinculamos activamente el término *libertad* con los términos *cauce, obediencia, colaboración*… Esta vinculación activa implica creatividad. Al poner en relación el término *libertad* con los términos antedichos, subimos al nivel 2, el de la creatividad y el encuentro. En este nivel, obedecer a una realidad abierta, donante de posibilidades, significa amenguar la *libertad de maniobra*, pero adquirir — a la vez — una forma superior de libertad: la *libertad creativa* o *libertad interior*.

Acertamos, pues, al afirmar que los conceptos se enriquecen al confrontarse entre sí, pero esto sucede porque tal confrontación supone que adoptamos una *actitud creativa* y subimos al nivel de las realidades abiertas o ámbitos, que ofrecen posibilidades creativas a quienes se les abren con voluntad colaboradora. Tal colaboración empieza por la disposición a *oír con voluntad de acoger*. Y a este tipo de apertura creativa alude — como hemos visto — el verbo *obedecer*, procedente del verbo latino *ob-audire*, que significa *oír con toda el alma*, o sea, oír para asumir y dar vida. Eso hace el intérprete musical, que ve las notas y las formas que expresa una partitura para darles cuerpo sonoro inmediatamente, infundirles vida y transmitirlas a los demás. En síntesis, cabe decir que, en el juego del discurso, los conceptos entran en juego con otros y pueden enriquecer su sentido y, en buena medida, cambiarlo a mejor, es decir, transfigurarlo[23].

5. El espíritu se enriquece a través de los doce descubrimientos

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Por mi parte, quisiera subrayar especialmente el crecimiento que experimenta nuestro espíritu merced a la conversión de objetos en ámbitos, la realización de experiencias reversibles —sobre todo, las de encuentro personal—, y la opción por el ideal de la unidad. En realidad, nuestro espíritu se enriquece sobremanera siempre que realizamos alguna transfiguración[24]. Como explico ampliamente en la obra *La ética o es transfiguración o no es nada*[25], nuestro proceso de crecimiento empieza cuando, por afán natural de crecer, transformamos un objeto en ámbito —o realidad abierta, donante de posibilidades— a fin de poder realizar con él diversas experiencias reversibles. Una vez transfigurada la realidad, debemos transfigurar nuestra actitud respecto a ella.

Esta doble operación sólo podemos llevarla a cabo mediante la mirada profunda. Advirtamos que estos cambios implican novedad, capacidad de adaptación, puesta en forma de nuevas actitudes…, y todo ello requiere agilidad mental, prontitud de voluntad, rapidez *analéctica* para conjugar e integrar niveles diversos y complementarios.

6. Enriquecemos el espíritu al crear modos superiores de espacialidad y temporalidad

Un modo de enriquecimiento semejante experimenta nuestro espíritu cuando cultivamos un arte, singularmente el musical. Según hemos visto en el ejemplo de *El expolio*, los pintores —y, de modo afín, los escultores, musicos y arquitectos— crean un modo de espacialidad superior a la que mide el reloj. Cuando un compositor crea una obra, va escribiendo nota a nota, ajustándose al tiempo del reloj. Por eso podemos decir que Beethoven tardó en escribir la Quinta Sinfonía tantos o cuantos días. Pero, a la vez que se ajusta el compositor a ese modo de temporalidad, lo supera, pues, al poner en marcha una obra, crea un modo singular de temporalidad, la *temporalidad creativa*, distinta de la temporalidad que marca el reloj y de la temporalidad subjetiva, es decir, el modo que tiene cada sujeto de vivir la temporalidad. Por eso el director no mira al reloj cuando ensaya una obra con la orquesta. Tanto él como sus músicos van creando la temporalidad de la obra, en cada una de sus partes, según se lo inspira la obra misma. Su sentido musical les indica en cada momento si la obra quiere ser interpretada con un *tempo* o con otro. Intenta comenzar el *Cuarto Concierto de*

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Brandenburgo de Bach con un *tempo* rápido, para dar salero a las terceras de flauta. Al llegar al compás 183, observarás que el pasaje rapidísimo del violín se torna borroso debido al exceso de velocidad. La obra misma te indicará que vuelvas al principio y moderes el *tempo*. Esto te permitirá, al llegar a ese pasaje, otorgar al violín su magnífica expresividad. Cada momento de la obra está operante en todos los demás de modo *supraactual*. El director necesita estar sumamente concentrado para percibir esa forma de operatividad de cada elemento de la obra y dar, así, al conjunto una articulación perfecta, una coherencia sumamente expresiva.

Dado que cada obra musical implica dos niveles —el 1 y el 2—, cabe decir que el manuscrito original de la Quinta Sinfonía de Beethoven se halla perfectamente concluido y se conserva inalterable en las vitrinas de su casa natal en Bonn. Pero esa obra artística denominada «Quinta Sinfonía» no se identifica con ese fajo de papel pautado, repleto de signos precipitadamente trazados y a veces cruzados por tachones enérgicos. Para existir, la obra necesitó en principio ser expresada en ese manuscrito y, luego, en las copias del mismo, pero éstas se hallan vinculadas activamente con intérpretes cualificados y dotados de sus correspondientes instrumentos. En el instante en que se unen creativamente las partituras, los intérpretes y sus instrumentos, surge la obra en cuanto tal.

Se comprende que suceda así, porque los valores sólo se revelan cuando hay alguien que responde activamente a su invitación a realizarlos. Advertir este carácter relacional de la obra —que sólo adquiere cuerpo en una experiencia reversible— exige una mirada profunda. Por eso algunos directores —entre ellos, el gran Sergiu Celidibache— concedieron a los conciertos un valor singular. En ellos tiene lugar, una y otra vez, el prodigio de ver surgir una obra, como algo originario, no como una suma de la tríada formada por el manuscrito, los intérpretes y los instrumentos.

También juega un papel notable en los conciertos el público, e incluso el momento y el lugar de la interpretación. Toda obra musical es destinada a un público concreto, así como muchas obras pictóricas y arquitectónicas fueron ideadas y realizadas para un lugar determinado, con su destino propio. Por eso, entre los niveles de una obra de arte, conviene introducir la situación para la que fue creada. Todo en el arte es relacional, orgánicamente trabado, mutuamente inspirado, originario. «En Beethoven ningún pasaje es mero relleno», advirtió

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Daniel Barenboim en una clase de piano. Y con razón, pues en sus obras todo es fruto de un impulso creativo inspirado.

Lo antedicho nos indica que la obra musical es una y única, pero sus re-creaciones pueden ser múltiples, y muchas de ellas válidas, por distintas que sean. De ahí que sea preferible que los compositores nos ofrezcan partituras, con toda la ambigüedad que encierran, y no sólo discos, con la interpretación exclusiva del autor, pues cada interpretación valiosa enriquece la obra. Es impresionante advertir los diversos tipos de transfiguración que se dan en cada obra musical al ser creada y al ser interpretada. El papel pautado se transforma en partitura cuando un compositor escribe en él unos signos. La partitura adquiere un sentido peculiar cada vez que un intérprete le da vida, le confiere una temporalidad peculiar, frasea sus melodías a su modo, la dota de un alma propia.

7. El espíritu enferma cuando se aleja de los grandes val*ores*.

De todo lo antedicho se desprende que, para desarrollarnos como personas, necesitamos recibir posibilidades de los seres circundantes. Estas posibilidades son de distinto género en cada nivel. En el nivel 1, se trata de posibilidades de dominio, manejo, cálculo… En el nivel 2, estamos ávidos de posibilidades que fomenten nuestra creatividad, en los distintos tipos de juego: los deportivos, los de mesa, los artísticos, los humanos… En el nivel 3, sentimos afán de fundamentar cuanto hacemos en los grandes valores: el de la unidad, la bondad, la verdad, la justicia, la belleza. Hemos visto que, al optar por el ideal de la unidad —y sus concomitantes— experimentamos las siete transfiguraciones que nos elevan a un plano de excelencia.

Si esto aparece así a una visión profunda de la vida humana en su génesis y su desarrollo, podemos fundadamente deducir que, al alejarnos de dichos valores, nuestro *espíritu* se bloquea y, literalmente, se *desquicia*, pues el *quicio* de nuestra *vida personal* es la apertura a todo aquello que le da posibilidades para desplegar sus mejores potencialidades y saciar sus anhelos más elevados. Adviértase que, al hablar aquí de *espíritu*, aludo a una realidad que impulsa la vida humana y la guía hacia su plenitud.

Romano Guardini lo expresó en varios textos antológicos, que vale la pena

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

meditar.

> «La vida del espíritu —y esto caracteriza su modo de ser— no depende sólo de los seres, sino también y radicalmente de lo que es fuente de autenticidad: la verdad y el bien. Si se aparta de ambos, entra en peligro. […] Si abandona la verdad, el espíritu enferma. Este abandono no tiene lugar cuando el hombre yerra, sino cuando abandona la verdad; no cuando miente, aunque sea con frecuencia, sino cuando deja de considerar la verdad como vinculante; no cuando engaña a otros, sino cuando dirige su vida a destruir la verdad. Entonces enferma del espíritu. Lo cual no se traduce necesariamente en perturbaciones psicopatológicas; un hombre así podría incluso ser muy fuerte y tener éxito. Pero estaría enfermo, y un observador penetrante en cuestiones no sólo psíquicas sino también espirituales lo advertiría. Esa disfunción podría, sin embargo, afectar a la vertiente psíquica y causar perturbaciones patentes. De esta enfermedad no le podría curar ninguna simple psiquiatría, sino que debería convertirse. Y tal conversión no sería realizable con un sencillo acto de voluntad. Consistiría en un verdadero cambio de actitud y sería más dificultosa que cualquier tratamiento terapéutico»[26].

Este espléndido texto nos invita a analizar a fondo cuatro cuestiones vitales:

- Qué significa abandonar la verdad
- De qué forma es vinculante la verdad
- En qué consiste destruir la verdad
- Qué implica enfermar del espíritu.

Nos ayuda el mismo Guardini a contestar cuando agrega:

> «De tales consideraciones se desprende que parece también posible que la persona como tal corra peligro cuando nos desvinculamos de las realidades y normas que son la garantía de la persona: la justicia y el amor. La persona enferma si abandona la justicia. No cuando comete injusticia, aunque sea a menudo, sino cuando abandona la justicia. Ésta significa el reconocimiento de que las cosas tienen su propio modo de ser —su esencia— y la disposición a salvaguardar esas esencias y la ordenación entre las cosas que de ellas se deriva. Como persona, el hombre, sin ser Dios, es autónomo y capaz de tomar iniciativas. La condición para que este modo de ser tenga pleno sentido es que el hombre se mueva dentro del orden que viene dado por la verdad, y en esto consiste ser justo y convertir la justicia en la tarea por excelencia de la propia vida. La persona finita sólo tiene sentido si se orienta hacia la justicia; si se aparta de ella, corre peligro y se convierte en un peligro: un poder desordenado. Justamente por ello enferma como persona. Está como fuera de sí…»[27].

Nótese que la justicia no se reduce a dar a cada uno lo suyo; va más allá: nos insta a buscar la verdad de cuanto existe, a asumirla y moldear nuestra vida conforme a sus dictados[28]. Desde esta perspectiva, la justicia se manifiesta como «el valor básico de toda la vida moral», «algo elemental que afecta al hombre entero». Persona justa es la que se mueve dentro del modo de ser y

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

actuar de las realidades que la verdad nos revela y hace valer. No olvidemos que los valores no sólo existen; se *hacen valer*, piden ser realizados.

8. La mutua dependencia de ideas y realidad

Una relación semejante a la de las obras y las partituras, podemos descubrirla en la vinculación de las ideas y la realidad. En casos, una idea supera a la realidad, y, en otros, le es inferior. Lo advierte la mirada profunda. Cuando una idea es fuente de algún tipo de realidad (al modo como la justicia inspira los actos justos; la belleza, las realidades bellas…), la idea vale más que la realidad. Pero una idea que sea sólo abstracta, no fecunda para la vida, la juzgamos inferior a la realidad. Si las ideas son, para nosotros, puros conceptos desencarnados —que ni proceden de la experiencia de la vida real ni llevan a enriquecer la vida—, la realidad se muestra superior a la idea. Es justo también conceder a las ideas todo el valor que ostentan cuando nos proponemos conocer de veras lo que es e implica la realidad que somos y la realidad que nos circunda y nos ofrece toda suerte de posibilidades creativas.

No cabe, por ello, afirmar que cualquier idea puede ser defendida públicamente con tal de no acudir a la violencia. En principio, parece que sí, pero la mirada profunda sobrepasa este primer nivel, y ve que hay ideas que generan actitudes y procesos que pueden dar lugar, antes o después, a verdaderas catástrofes. Si una sociedad tiene experiencia sobrada de que ciertas hecatombes sociales fueron provocadas, en lapsos cortos de tiempo, por ciertas ideologías, astutamente difundidas, puede resultar suicida concederles absoluta libertad de circulación. Sería como lanzar un gas letal entre las gentes. Antes de afirmar que toda expresión de ideas es lícita, debemos analizar cuidadosamente hasta dónde puede llegar el poder de ciertas ideas en determinadas circunstancias para modelar la opinión pública y causar debacles difícilmente reversibles.

Naturalmente, es fácil advertir que la violencia no ha de ser tolerada por cuanto destruye el orden social. Es más difícil advertir, en un nivel más alto, que las ideas son bifrontes, pueden ser muy beneficiosas o muy dañinas, incluso letales. Cuando se tiene confirmado esto último, la sociedad y los responsables de su salud y su futuro han de tomar medidas. Si lo hacen, se enfrentan inmediatamente con el reproche de que, con ello, reprimen la *libertad de*

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

expresión. Ciertamente, lo parece. Pero se advierte que no es así con sólo distinguir las dos formas básicas de libertad: la de maniobra y la creativa. La *libertad de maniobra* se amengua, en cierta medida. Pero se acrecienta la forma superior de libertad, que es la *libertad creativa*. No puede uno expresar todo lo que quiere, pero se garantiza de modo duradero que en tal sociedad se siga expresando y defendiendo cuanto favorece un orden social no totalitario, por tanto fundamentalmente libre, libre para expresar lo que, según los especialistas en cuestiones políticas y la propia experiencia de los ciudadanos, se manifiesta como constructivo y benéfico para la inmensa mayoría.

Esta mengua de la libertad *absoluta* de expresión no lesiona la vida democrática; hace posible una convivencia democrática bien entendida y viable. No olvidemos que, en 1933, el nacionalsocialismo subió al poder a través de los votos democráticos, pero, a partir de la Segunda Guerra Mundial, en la República Federal Alemana está prohibido el partido nazi, sin hacer violencia al espíritu democrático.

Este razonamiento resulta difícil hoy día sostenerlo en público, porque el término «libertad» ostenta condición de *término talismán*. Denomino así los vocablos que, en ciertos momentos de la historia, adquieren un prestigio tal que apenas hay quien ose ponerlos en tela de juicio. Por eso, al oír proclamar el derecho a la «libertad de expresión», apenas hay quien se detenga a discernir de qué tipo de libertad se trata. En realidad, se trata de la *libertad de maniobra,* la libertad de hacer en cada momento lo que a uno le place. Este modo de libertad debe subordinarse al modo superior, que es la *libertad creativa*, la libertad *para crear algo valioso*: una obra artística o literaria, una empresa, una sociedad próspera y confortable. Fomentar este tipo de libertad, aun con mengua en casos de la mera libertad de maniobra, debe considerarse como favorable al modo democrático de convivencia.

9. Una nueva fuente de conocimiento. Una nueva fuente de conocimiento

Merced a las cualidades antedichas, la mirada profunda nos permite captar a fondo lo que expresa Vladimir Soloviev cuando habla de la «Tercera Potencia», aludiendo a una nueva fuente de conocimiento, basada en la atracción de la

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

belleza. Entramos en una catedral ortodoxa o en la capilla de la Conferencia Episcopal Española en Madrid —ambas recubiertas de mosaicos con temas religiosos— y nos vemos envueltos en un mundo simbólico, en el cual tramas de ámbitos expresivos interactúan y se potencian. Ahí resalta la vinculación profunda de la materia y el espíritu, la unidad y la verdad, la unidad, la verdad y la bondad, y todas ellas con la belleza. No advertimos esto en virtud de un razonamiento penetrante; nos entra por los sentidos, vemos esa vinculación, la palpamos, como se palpa la unidad dinámica entre mate-ria y formas, materia, formas y espíritu, pleno sentido y vinculación activa al ideal de la unidad, la belleza, la bondad. Lo decisivo en la vida humana es vivir dentro de tales campos de juego y de iluminación. En ellos sentimos el influjo de una fuente de conocimiento que supera todo peligro de relativismo y subjetivismo constructivista.

Sobre este «principio estético de conocimiento» escribe el P. Marco Iván Rupnik, inspirado artista, creador de los mosaicos de la capilla de la Conferencia Episcopal Española y de la Capilla «Redemptoris Mater» del papa Juan Pablo II:

> «El principio estético es, más bien, una invitación a entrar. La belleza envuelve su contenido de manera que éste se presente con encanto y ejerza una atracción. Si uno se deja atraer y se encamina tras este encanto, entonces se le desvelan los contenidos, los misterios, muchas realidades: las paredes, las piedras, los colores, los ojos, los gestos, todo se hace camino de la verdadera vida. Es un principio contemplativo y, por tanto, no violento. El principio estético, entendido de esta manera, tiene como coordenada base la relacionalidad y, por ello, actúa según la libre adhesión. La persona que se deja fascinar por la belleza es invitada a salir de su mundo individual y a entrar en la relación con el otro, pero permanece libre de aceptarlo o no. La belleza suscita el amor, y el amor es para nosotros, cristianos, el principio cognitivo verdadero y justo que abre las puertas del conocimiento»[29].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

10. Un ejemplo de mirada profunda

Al final de su viaje alrededor del mundo, el renombrado novelista Vicente Blasco Ibáñez ofreció su impresión global de los males que observó y los riesgos de conflictos bélicos que presintió para el futuro. Tras verlo todo en conjunto, sacó esta conclusión:

> «Lo que he aprendido es que debemos crearnos un alma nueva, y entonces todo será fácil. Necesitamos matar el egoísmo; y así, la abnegación y la tolerancia, que ahora sólo conocen unos cuantos espíritus privilegiados, llegarán a ser virtudes comunes de todos los hombres»[30].

Para hacer esta consideración, el autor tuvo que tomar distancia de cuanto había visto y observado, verlo con la debida perspectiva —integrando los diversos niveles— y esbozar una vía de solución. Todo ello supone poner en juego una mirada profunda. Si quisiera explanar tal sugerencia, debería seguir ejercitando esa mirada y perfeccionarla.

Conclusión

Los ejemplos antedichos de *mirada profunda* podrían ser fácilmente multiplicados. Pero son suficientes para mostrarnos los elevados horizontes que nos abre este modo de mirar, el tipo de clarificación lúcida de fenómenos que nos permite realizar, el poder de discernimiento que nos otorga.

Estamos advirtiendo, sobre la marcha, que el adjetivo *profunda* aplicado a la mirada no indica sólo la capacidad de ahondar en cuestiones difíciles, realidades enigmáticas y complejas; indica madurez de la inteligencia en todos los aspectos: amplitud de mirada, capacidad de integrar diversos elementos de una misma realidad o de diversas realidades, e incluso de niveles distintos, agilidad para captar interrelaciones e implicaciones, afinidades, diversas sinergias… Pensar a la vez en realidades pertenecientes a niveles distintos e integrarlas nos abre posibilidades insospechadas de desarrollo, como veremos en los puntos siguientes.

De aquí se desprende que la formación escolar no ha de limitarse a transmitir contenidos; debe ejercitar a los alumnos desde la infancia en este tipo de mirada, a fin de convertirla pronto en un hábito, que les permita distinguir rápidamente los diversos sentidos de un mismo vocablo, integrar niveles, delatar los trucos arteros de los manipuladores…, en definitiva: disponer de una mente ágil, rápida, aguda, que abra su vida a horizontes valiosos y grandes metas. Será la forma más entusiasmante de fomentar la investigación y la innovación en todos los órdenes.

III. CÓMO ADQUIRIR UNA MIRADA PROFUNDA

Para conseguir la capacidad de mirar con agilidad, agudeza, comprehensión y hondura se requiere seguir un método. Propongo aquí uno: seguir con suma atención nuestro proceso de crecimiento, en el cual se ensambla nuestro afán de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

crecer con la decisión a transfigurarnos. En el primer capítulo describimos, brevemente, la trayectoria de ese proceso. Al hacerlo, descubrimos los cuatro niveles positivos y la *lógica* propia de cada uno de ellos. A su vez, este conocimiento nos facilita innumerables claves para descubrir el sentido de buen número de realidades y acontecimientos que tejen la vida humana.

Para familiarizar al lector con dicha lógica, no le ofrezco aquí una exposición sistemática, que realizo en otros lugares[31]. Analizaré unos cuantos aspectos de la vida humana a la luz que desprenden varios textos literarios escogidos. Será la mejor forma de mostrar el *poder formativo de la literatura de calidad* pues logramos, a la par, tres objetivos: incrementar el conocimiento de nuestra realidad personal, aguzar nuestra mirada, poner en forma nuestra capacidad de penetrar en el mensaje profundo de las obras literarias de calidad.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO TERCERO

PAPEL DECISIVO DE LOS NIVELES EN LAS OBRAS LITERARIAS

1. LOS BUENOS ESCRITORES INTUYEN LA LÓGICA DE LOS DISTINTOS NIVELES

Las obras literarias de calidad son muy sugerentes y atraen la atención de múltiples lectores de toda edad y condición social por razones muy profundas:

- no se limitan a describir *objetos*; nos ponen en presencia de realidades superiores que denominamos *ámbitos* o realidades abiertas;
- no narran sólo *hechos* —por extraordinarios que sean—; expresan *acontecimientos*, que, aun siendo muy sencillos, tejen la trama de la vida humana;
- no atienden únicamente al *significado* de los acontecimientos y los ámbitos; revelan su *sentido*.
- no exponen sólamente procesos *artesanales*; destacan los procesos *creativos* que llevan a la persona humana a su pleno desarrollo;
- no se limitan a describir relaciones de *cercanía* entre las personas; subrayan las relaciones de *encuentro*.

Los objetos y los ámbitos, los hechos y los acontecimientos, el significado y el sentido, los procesos artesanales y los procesos creativos, la mera cercanía física y el encuentro tienen un rango diferente; se hallan en planos de la realidad distintos.

– Todo acontecimiento lleva en la base un hecho, pero lo supera. Beber un vaso de agua fría es un hecho que tiene siempre el mismo *significado*, pero si un príncipe heredero lo bebe cuando está

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

sudoroso tras una cacería y fallece, estamos ante un hecho que presenta un *sentido* peculiar: cambia la historia de un reino.

– *Hacer* una mesa no artística es una actividad fabril que cualquier carpintero puede realizar en cualquier momento y circunstancia. *Componer* un poema o una obra musical implica un proceso creativo en el que no sólo interviene activamente el autor, sino también ciertas realidades del entorno…

Si queremos elaborar un método certero de análisis de la vida humana, tal como es plasmada intensamente por la mejor literatura, debemos comenzar por vivir de cerca los dos niveles de realidad en que nos movemos a diario. Veámoslos en esquema:

2. Necesidad de distinguir el nivel de los objetos y el de los ámbitos

Al ver un avión abatido sobre la arena del desierto, El Principito —en el relato homónimo de Antoine de Saint-Exupéry—, preguntó al piloto: «*¿Qué es esta cosa?*». El piloto se apresuró a corregirle: «*No es una cosa. Vuela. Es un avión. Es mi avión. Y me sentí orgulloso, haciéndole saber que volaba*»[1]. ¿Qué sentido tiene esta corrección?

En las obras de Saint-Exupéry, como en toda obra literaria auténtica, buen número de textos están dotados de poder *simbólico*, es decir: de la capacidad de *remitir* a un *sentido* superior al *significado* más inmediato. El piloto quiso elevar al Principito del plano de los objetos o cosas a un plano de realidades más elevadas. En este caso, se trata de una realidad —el avión— que abarca más de lo que se ve a primera vista, pues implica una relación dinámica, operativa, con el piloto, con las diversas energías que entran en juego y se conjugan cuando el avión despega, con los espacios que recorre y los lugares que conecta entre sí. Si te pregunto qué es un avión y me señalas esa especie de gran pájaro que se halla inmóvil sobre la pista del aeropuerto, no respondes adecuadamente a mi pregunta. Lo que se halla en la pista es uno de los polos necesarios para que

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

exista un avión, en sentido estricto. Cuando el piloto acciona los mandos, el avión se carga de energía, corre por la pista, adquiere velocidad y despega. Dirijo mi dedo índice hacia él y digo: «*Eso es un avión*». Al verlo así en pleno vuelo, lo que se hallaba sobre la pista y parecía una mera *cosa* adquiere una dimensión nueva: la capacidad de volar. El avión es, pues, una *realidad abierta —o ámbito— que ofrece posibilidades de pilotar* a las personas capaces de asumir esas posibilidades y ofrecer, a su vez, posibilidades de volar.

Ofrecer unas posibilidades y recibir otras significa abrirse a una realidad distinta de uno y establecer con ella una relación de intercambio. Al ofrecer un piloto posibilidades de volar a ese *objeto* que se halla sobre la pista y recibir las posibilidades que él le otorga —energía, formas aerodinámicas, espacios interiores…—, esa realidad bien delimitada y cerrada que solemos llamar caseramente *avión* deja de estar cerrada en sí, bien delimitada: adquiere un carácter abierto y dinámico. En la misma medida, deja de ser un mero *objeto* y se convierte en una especie de *campo de realidad.* Podemos denominarlo *ámbito de realidad,* o sencillamente *ámbito*.

Este concepto se contrapone al de objeto. Por *objeto* entendemos una realidad que presenta una delimitación precisa y una condición material; por lo cual es medible, asible, pesable, manejable, dominable, situable en un lugar y tiempo… Un piano, en cuanto *mueble*, es un objeto; puede ser medido, tocado, pesado, cambiado de un lugar a otro. En cuanto *instrumento*, ofrece ciertas posibilidades de sonar que sólo pueden ser asumidas activamente por quienes saben tocar ese instrumento, es decir, crear formas musicales en su teclado. La relaci ón que podemos establecer con el piano como mueble y como instrumento es muy distinta. El mueble puede tocarlo cualquier persona; el instrumento sólo puede ser tocado por quienes han cultivado la forma de creatividad propia de los intérpretes. Ver el *piano-mueble* como *piano-instrumento* supone una especie de transfiguración o enriquecimiento de su modo de ser. Sin abandonar el plano de los objetos, nos elevamos a un plano de realidad superior, que nos ofrece diversas posibilidades para actuar con sentido y enriquecer nuestra vida.

Estamos ante una forma distinta de realidad que ya no es un mero *objeto*, pero tampoco alcanza la condición de *sujeto*. Se necesita introducir un término nuevo para denominarla. Propongo, para ello, el término *ámbito*. Ya veremos el juego insospechado que nos da en esta obra y, en general, en el tratamiento de las

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

realidades humanas.

3. El salto al nivel «ambital»

En *El principito*, cuando el piloto está más enfrascado en la tarea mecánica de arreglar la avería del motor de su avión, advierte que se halla a su lado una figura principesca: un niño de cabellos dorados y porte elegante que se dirige a él y le dice: *«¡Dibújame un cordero!»*. El piloto, para contentarle sin abandonar su tarea, trazó deprisa una figura sobre un papel. El Principito no la aceptó. Volvió a pasar lo mismo tres veces. Seguidamente, el piloto dibujó una caja con varios agujeros y le indicó al pequeño: *«Esta es la caja. El cordero que quieres está dentro»*. Y, cuando temía que el Principito se iba a enojar con él, quedó perplejo al observar que su rostro se iluminó súbitamente y le dijo: *«¡Es exactamente así como yo lo quería!»*[2].

¿Qué sentido preciso tiene la petición del Principito al piloto? Observemos que no es *realista* —no se ajusta a la realidad cotidiana— que un niño aparezca solo en la soledad de un desierto y no muestre nerviosismo ni ruegue ansiosamente que lo lleven a casa. Con toda serenidad pide que le dibujen un cordero. Esta expresión tiene un *significado* obvio: solicita del piloto que le dibuje la figura de un cordero. Pero ¿le interesaba al principito *tener* dicha figura? Al ver que no admite como válidas las figuras que el piloto diseñó *precipitadamente*—porque su mente y su voluntad se hallaban inmersas en la tarea mecánica del arreglo del avión—, y en cambio se siente muy complacido con la figura de la caja que contiene al cordero, sospechamos que ese significado adquiere en este contexto un *sentido* peculiar: el Principito deseaba que el piloto se elevara al plano de la *imaginación creativa*, capaz de ver un cordero dentro de una caja o un elefante dentro de una boa[3].

Pero ¿qué significado tiene que tan extraño personaje invite al piloto a cambiar de conducta? Tenemos que descubrir el *sentido* de esa invitación. Para ello, recordemos el contexto. El piloto cayó en el desierto porque se estropeó su avión. *Estropearse un avión* tiene un *significado* directo, claro, fácil de ver, constante: algo falló en el motor y entró en situación de emergencia. Pero en este contexto puede tener un *significado especial*, es decir, un *sentido*. El significado implica un mero *hecho*, y la literatura de calidad no se queda en los hechos; ve en

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

ellos los *acontecimientos* que determinan la marcha de la vida humana y su valor. Estropearse el avión puede muy bien significar aquí, visto desde el nivel 2, que fallan las cosas útiles que uno utiliza y en las que a menudo pone excesiva confianza (nivel 1). El avión es tomado, en este caso, como *imagen* de cuanto podemos en la vida poseer, tener, usar, manejar…

El piloto había abandonado a los suyos porque le defraudaron al no dejarle desarrollar el tipo de actividad *creativa* que le gustaba: dibujar[4]. Se bajó del nivel donde se crean relaciones personales y se entregó al dominio de las cosas manejables. Moverse en el nivel del encuentro personal no es fácil, pues exige renunciar a la voluntad de poseer y decidir, para atenerse en buena medida a los deseos y las decisiones de los demás. El que quiere decidir siempre por su cuenta y no acepta la convivencia con personas que le pueden sorprender con fallos y defectos, se condena a no encontrarse nunca de veras con nadie. Renuncia a ello por la ilusión de sentirse seguro entre las cosas y los utensilios, que son manejables y dóciles. Pero éstos pueden fallar y perder su utilidad. Entonces, el hombre que había confiado sólo en ellos desciende al *grado cero de creatividad.*

La imagen que encarna esta situación límite de desvalimiento es el *desierto*. En varios accidentes de aviación, Saint Exupéry aprendió a ver el desierto como un lugar que apenas ofrece posibilidades para una actividad creativa. *Caer en el desierto* significa quedar bloqueado como persona por carecer de toda posibilidad, incluso de la posibilidad de sobrevivir biológicamente.

Ciertamente, al piloto le quedaba la posibilidad de arreglar el motor y salvar su vida biológica. Pero esta salvación no hubiera supuesto sino continuar una vida de asfixia en el aspecto creativo, porque el vuelo que había emprendido suponía un *alejamiento de los suyos*, de las relaciones de encuentro que constituyen el lugar por excelencia de la creatividad humana. Por eso Saint-Exupéry, que no atiende sólo a la salvación de la vida biológica sino a la de la persona entera, hace que surja una voz sabia que inste a esa persona hundida en un nivel de menesterosidad absoluta a que dé el *salto*[5] a un nivel superior, el de la creatividad, representada por la imagen del dibujar: *«¡Dibújame un cordero!»*. Hubiera tenido el mismo valor si el Principito le hubiera pedido que le cantara una canción o realizara cualquier otra actividad *creativa*, como puede ser mirar a una estrella u oler una flor[6]. Pero es coherente con la afición del piloto al dibujo que solicite de él una actividad relativa al mismo.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Aquí se inicia el *tema* propio de esta obra literaria: la necesidad de aprender el secreto de la plenitud humana, que se logra en el encuentro amistoso, y retornar a los suyos. Lo vemos con nitidez si confrontamos este pasaje con la escena de *Tierra de los hombres*—del mismo autor—, en la que dos pilotos perdidos en el desierto esperan que alguien los descubra y los salve. El hombre más humilde del desierto, un beduino, los encuentra y les ofrece su don más preciado: parte de la reserva de agua que necesitaba para el viaje. Al recobrar las fuerzas, uno de ellos se dirige al buen hombre con estas emotivas palabras:

> «¡Ah! Habíamos perdido la pista de la especie humana, nos habíamos alejado de la tribu, nos encontrábamos solos en el mundo, olvidados por una migración universal, y he aquí que descubrimos, impresos en la arena, unos milagrosos pies de hombre». «En cuanto a ti que nos salvas, beduino de Libia, te borrarás, sin embargo, para siempre de mi memoria. No me acordaré más de tu rostro. Tú eres el Hombre, y te me apareces con el rostro de todos los hombres a la vez. No nos has visto nunca y ya nos has reconocido. Eres el hermano bienamado. Y, a mi vez, yo te reconoceré en todos los hombres».
>
> «Te me apareces bañado de nobleza y de bondad, gran Señor que tienes el poder de dar de beber. Todos mis amigos, todos mis enemigos en ti marchan hacia mí, y yo no tengo ya un solo enemigo en el mundo»[7].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

En el plano de los meros hechos, el beduino les da de beber y les salva la vida. Pero, al tratar con generosidad ejemplar a quienes se habían alejado de sus semejantes, los libera de la *soledad de desarraigo*, que destruye, y los recobra para la vida de comunidad, en la que hay que ser fieles al encuentro más allá de los fallos que pueda alguien cometer. El beduino fue visto por los pilotos exhaustos como el Hombre, con mayúscula, imagen viva de la auténtica humanidad, la que no escinde a los semejantes en dos grupos antagónicos: los amigos y los enemigos.

El conocimiento de los avatares biográficos del autor nos confirma en esta interpretación de *El principito* y nos permite descubrir en ella una dimensión muy profunda. Saint-Exupéry concibió esta obra al contemplar, desde su exilio de Nueva York, la depresión espiritual producida en sus compatriotas franceses por la fulminante derrota al comienzo de la Segunda Guerra Mundial. Quiere ser aquí su voz interior, la parte mejor de su ser que en ese momento límite, aparentemente desesperado, les recuerda que la salvación es posible, pero no en el mismo nivel en que había sido planteado el conflicto, sino en uno superior: el

de *la creatividad personal a través del encuentro*.

Este sencillo pasaje de una narración aparentemente infantil condensa en una imagen el profundo mensaje de los pensadores existenciales (Heidegger, Marcel, Jaspers): cuando uno se halle en una situación-límite, sin base alguna para la esperanza, no debe entregarse pasivamente al infortunio, sino *dar el salto a un nivel superior*, el nivel de la *creación de vínculos interpersonales*. Es el modo óptimo de superar la vida inauténtica e iniciar una vida auténtica.

4. La expresividad y la oscilación entre el nivel 1 y el nivel 2

1. Cuando, en *La tragedia de Macbeth* (Shakespeare), la esposa de Macbeth ve las manos ensangrentadas de éste, tras el asesinato del rey Duncan, le indica que se las lave. Y él responde, angustiado:

> «¿Todo el océano inmenso de Neptuno podría lavar esta sangre de mis manos? ¡No! ¡Más bien mis manos colorearían la multitudinosa mar, volviendo rojo lo verde!»[8].

El término *océano* se entiende aquí en el plano *objetivo, físico*. El vocablo *lavar* presenta un mismo significado y dos sentidos: el lavar físico y el lavar ético, o *purificar*. El primero consiste en desplazar físicamente la sangre de las manos. El segundo, en purificar las manos de la mancha moral que supone un asesinato. El sentido del término *lavar* depende, en este contexto, del sentido que demos seguidamente al vocablo *sangre*.Éste alude, en principio, al líquido que circula por nuestras venas, pero puede ser tomado como signo de un acto criminal. En este último sentido, un poco de sangre no puede ser lavada por todo el agua del océano, pues son dos realidades que se hallan en planos distintos. La mancha moral no puede ser borrada con medios objetivos. Las manos asesinas no se *purifican*—nivel 2— al ser *lavadas*—nivel 1—. Puede decirse, al contrario, que en el aspecto ético ensucian cuanto tocan. *Océano* y *mar* son aquí imágenes de todos los aspectos de la vida humana que pueden ser envilecidos por acciones injustas. De ahí la metáfora de que las manos ensangrentadas teñirían de rojo el inmenso océano verde.

Notemos cómo, para interpretar debidamente este bello texto, tenemos que oscilar del nivel objetivo, físico, al nivel ético, lúdico —nivel en el que se crean relaciones armónicas o colisionales—, y de éste a aquél. Leer textos literarios de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

calidad contribuye a nuestra formación personal porque nos impulsa a movernos en distintos planos de realidad y ver cómo ciertas entidades y acontecimientos integran dos o más modos diferentes de realidad. Esta flexibilidad mental amplía considerablemente nuestra visión del mundo y de la vida.

2. En la escena II del Acto IV de *Hernani* (Victor Hugo), Don Carlos visita el sepulcro del emperador Carlomagno, y exclama:

> «¡Aquí reposa Carlomagno! ¿Cómo puedes, sepulcro sombrío, contenerle sin estallar? ¿Estás ahí, gigante de un mundo creador, y puedes extender en el sepulcro toda tu altura? […] ¡Haber sido más grande que Aníbal, que Atila, tan grande como el mundo… y que todo quepa aquí! ¡Ambicionad un imperio, y ved el polvo que queda de un emperador!».[9].

En el aspecto estético se trata de un texto muy bello y expresivo. ¿En qué se basa fundamentalmente su expresividad y su belleza? Las exclamaciones de Don Carlos son bellas por ser expresivas, y lo son porque en ellas se pasa constantemente de un plano de realidad a otro distinto. Don Carlos contempla el sepulcro con sus dimensiones reducidas, ajustadas al tamaño físico de un ser humano, y manifiesta su extrañeza de que pueda caber en él un personaje tan importante que mereció el sobrenombre de «magno». Pero ¿es verdad que «Carlomagno» —el excelso personaje histórico— yace en el sepulcro? De ningún modo. Lo que reposa en él son sus restos corporales. Y ¿un emperador se reduce a polvo? Tampoco. Un emperador, en cuanto tal, no perece con la muerte física; perdura en sus obras e instituciones, en el influjo que ejerce sobre la posteridad. Una persona que encarna y dirige un imperio es una realidad que abarca cierto campo; constituye una *realidad abierta*, un *ámbito*, no un mero objeto. Los cuerpos y los objetos tienen límites precisos, y pueden ser medidos y delimitados. Los ámbitos superan los límites corporales y se relacionan y entreveran con otros ámbitos. Cada uno de nosotros, en cuanto seres corpóreos, tenemos contornos fijos y ocupamos un cierto espacio, fácilmente medible con una cinta métrica (nivel 1). Pero, en cuanto personas, desbordamos los límites del cuerpo y fundamos toda una red de relaciones que constituyen nuestro «mundo propio» (nivel 2). Toda persona mira hacia el pasado para recoger posibilidades de acción, y se dirige al futuro para configurarlo mediante los proyectos de vida que va trazando. Ocupa, así, cierto campo de realidad y constituye un ámbito[10].

Esta capacidad de abrirse, de tener influjo sobre otros seres y ser influido por

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

ellos la debe el hombre al hecho de ser una realidad de alto rango, más perfecta que las cosas, las plantas y los animales. El hombre tiene conciencia cada día más viva de ser un *yo individual*, distinto de los demás, responsable de sus actos. Pero sabe que no puede vivir como persona *a solas;* necesita de cuanto lo rodea: oxígeno para respirar, alimentos para nutrirse, personas para encontrarse, obras culturales para enriquecerse espiritualmente, valores para dar sentido a su vida… Esta doble condición del hombre —estar vuelto sobre sí y abierto al entorno— no implica una *contradicción* sino un *contraste*. Aprender a considerar como contrastes muchas aparentes contradicciones u oposiciones es una tarea decisiva del proceso de formación humana. Si la llevamos a cabo, ganaremos una especial clarividencia y lucidez de espíritu.

Desde esta perspectiva, volvamos al análisis de la frase de Víctor Hugo. Un emperador, en cuanto gobernante, es un *ámbito de vida*, no se reduce a los límites de su cuerpo. Por eso resulta asombroso que quepa en la angosta oquedad de una tumba. El autor finge ignorar la distinción entre *hombre como ser corpóreo* y *hombre como ser ambital*, y ve al emperador (niveles 2, 3 y 4) reducido a un desecho físico conservado en un sepulcro (nivel 1). Este salto de un nivel de realidad a otro distinto es la raíz de la fuerza expresiva de las frases analizadas: «¡Aquí reposa Carlomagno…!»

En este texto, el salto acontece de arriba abajo. Don Carlos considera al *emperador* Carlomagno como un *simple cuerpo*; lo rebaja de nivel. Macbeth, en cambio, no ve la sangre como un *mero líquido* que puede ser diluido en el agua y desplazado de las manos (nivel 1). La toma como signo de un acto muy negativo en el aspecto ético (nivel 2). La juzga desde la perspectiva del nivel 2, el propio de la vida ética. Y a esta luz intuye que la acción que ha realizado es el comienzo de una vida de vértigo siniestra. Toda ella estará marcada por la orientación hacia el *vértigo de la ambición de poder*. El acto de matar al rey manchará toda su vida, con un tipo de mancha moral que ninguna realidad terrena puede borrar, aunque su poder sea tan grande como el océano. Por eso piensa en el mar, y afirma —en el nivel *ético* — que toda su agua no será capaz de lavar la poca sangre que pueda quedar adherida a unas manos asesinas. Al contrario, estas manos destructoras del recto orden de las cosas alterarán la faz de ese océano que es una vida llena de avatares.

Estos textos nos instan a estar alerta ante los cambios de nivel de realidad.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Acostumbrarnos a descubrir al vuelo el plano de realidad en que nos estamos moviendo en cada momento o se mueve el personaje de una obra literaria o la persona con la que conversamos es un paso indispensable para pensar con rigor y orientar debidamente la vida.

- Advirtamos desde ahora que realizar estos saltos de un plano de realidad a otro es totalmente lícito *en los textos literarios*, pues da lugar a diversas metáforas y comparaciones que esmaltan los relatos y los abren a múltiples horizontes. *«La historia es, como la uva, delicia de los otoños»*. He aquí una espléndida comparación de José Ortega y Gasset, que expresa una idea de la Filosofía de la Historia con un bello ropaje literario.
- *En el plano filosófico*, todo salto de un nivel de realidad a otro, por expresivo que resulte, debe ser realizado con sumo cuidado, ya que puede distorsionar el sentido de las realidades analizadas.

Para pensar de modo riguroso debemos ser fieles al plano de realidad al que pertenece el tema tratado. Tal fidelidad ha de mostrarse ante todo en el uso del lenguaje, que es el vehículo expresivo por excelencia de la creatividad humana y, por tanto, del encuentro.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

5. Comprensión genética de lo poético, lo cómico, lo gracioso

Debemos insistir en los temas tratados anteriormente, pues no basta tener noticia de que existen diversos modos de realidad, entre los que destacan los *objetos*, los *sujetos* y los *ámbitos*. Hemos de *asimilar* esta doctrina y hacerla de tal modo nuestra que sepamos en cada momento determinar espontáneamente en qué nivel de realidad nos estamos moviendo. Sólo así podremos leer las obras literarias —y, correlativamente, las obras cinematográficas de calidad— con la debida hondura y eficacia formativa.

5.1. La poesía surge en el nivel de los ámbitos o realidades abiertas

«Un seul être vous manque et tout est dépeuplé!» (¡Un solo ser os falta y todo queda despoblado!»), exclama el poeta romántico francés Alphonse de Lamartine en el poema *L'isolement*, perteneciente a las *Premières Meditations Poétiques*. En el nivel *objetivo*, este verso carece de sentido, pues, aunque muera una persona, los

pueblos desbordan de gente. En el nivel *ambital-lúdico*, esa observación poética cobra un sentido impresionante.

El ser al que alude Lamartine no puede entenderse como uno cualquiera, un mero caso del universal «ser humano»; es una persona en torno a la cual hemos polarizado la vida de modo que llegó a ser para nosotros «única en el mundo», como decía el Principito[11]. Al faltarnos dicha persona, el universo entero parece quedar despoblado. Y se despuebla realmente en el aspecto *creativo*. Una ciudad populosa sólo está de verdad poblada para nosotros si podemos crear en ella relaciones de encuentro. De lo contrario, se convierte en un «desierto», un desierto «lúdico», es decir, un lugar sin posibilidades de libre juego creador. Ya vemos que, para entender y sentir esa fina indicación de Lamartine, debemos movernos en el nivel 2, el de la creatividad y los ámbitos.

5.2. La comicidad responde a una caída de nivel

Te cuento un chiste gracioso y te ríes. ¿A qué se debe el fenómeno estético de la comicidad? La Estética nos enseña que la comicidad —y, consiguientemente, la risa— es provocada por una caída súbita y pasajera de un plano de realidad a otro *inferior*. Un señor va por la calle con traje festivo; pisa fuerte, seguro de sí, consciente de su elegancia y su rango social. De repente, resbala y cae al suelo con la figura descompuesta. ¿Cómo reaccionan los circunstantes ante esa caída? Riéndose. Si son niños, lo hacen con desparpajo. Los mayores esbozan al menos una sonrisa, y, si ven que el buen hombre se levanta indemne, pasan a reírse complacidamente.

Analicemos el motivo de tales reacciones. El niño celebra con espontaneidad el incidente porque percibe un descenso brusco de nivel de realidad. Del nivel de dignidad del señor que pasea con autosatisfacción se ha descendido al nivel del que yace en el suelo contrariado y un tanto humillado. El niño, por su desconocimiento del peligro que corre una persona el caer, se *despreocupa* de ella y atiende solamente al *contraste* que implica la caída. Por eso se ríe sin miramiento alguno. Los mayores se limitan a sonreír al principio, pero, si ven que el incidente es pasajero, se fijan únicamente en el descenso de nivel que ha tenido lugar y celebran la parte de comicidad que encierra.

Es sumamente formativo invitar a los niños y jóvenes a reparar en la dualidad

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

de niveles de realidad que se moviliza en todo chiste, pues ello agiliza su mente para descubrir en qué plano de la realidad se están moviendo en cada momento. Una persona de gran relieve social llegó tarde al lugar al que había sido invitada para contemplar un eclipse de sol. Al decirle el anfitrión que todo había concluido, exclamó: «¡Ah! ¿Y no podría Vd. ordenar que empezara otra vez?». Este suceso lo narra el gran Henri Bergson en su ensayo sobre *La risa*[12] para indicar cómo la comicidad es producida por una caída de nivel, en este caso del *nivel de cultura* que debía poseer la persona invitada al *nivel de ignorancia* que revela su pregunta.

Los consabidos *despistes* de los sabios distraídos suponen siempre una caída de nivel; por eso resultan cómicos. Se cuenta del genial físico Isaac Newton que encargó a un carpintero que abriera en la puerta de la casa un agujero grande para que pudiera salir la gata y otro agujero pequeño al lado para que pudieran salir los gatitos… Nos sonreímos al ver cómo cayó el gran científico en un despiste tan ingenuo.

Si el descenso brusco de nivel se realiza de modo estable, se produce un fenómeno «tragicómico». Es el tipo de comicidad amarga que otorga a *Esperando a Godot*, de S. Beckett, su tono sombrío. Sus protagonistas —Vladimir y Estragón — son mitad mendigos, mitad payasos. Están constantemente cayendo del nivel de hombres normales al de personas que actúan de modo incoherente y mecánico, lindante con el grado cero de creatividad. Esa caída produce en principio hilaridad, pero la risa se nos congela en los labios al advertir que se trata de un hundimiento estable[13].

Una sensación análoga de frustración dolorosa la padece el protagonista de la ópera *Los cuentos de Hoffmann* (Jacques Offenbach), al comprobar de repente que la joven amada no es sino una muñeca robotizada. Los que urdieron el engaño rompen a reír, pero esta risa no implica sana alegría sino afán de mofa y escarnio[14].

5.3. La ética de lo cómico

Cuando se hace un chiste a base de una persona, se somete a ésta a cierta humillación, pues el que cae de un nivel alto a otro bajo *hace el ridículo*, es decir, provoca la risa. Esta sensación humillante se acrecienta sobremanera cuando al

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

ridículo se une la *burla* y la *mofa*. Es, por el contrario, atenuada si el que cuenta el chiste adopta una actitud de *humor*. El auténtico humor no es cáustico, no intenta zaherir y dañar, sino mostrar los fallos con indulgencia, por la secreta esperanza de que puedan ser superados.

Esta interpretación de la comicidad permite elaborar una *Ética de lo cómico*, urgente en esta era de los medios de comunicación. No es infrecuente que se dañe irreversiblemente el prestigio y la buena imagen de una persona con chistes malintencionados. Cuando el agraviado protesta, se intenta reducirlo a silencio achacándole que «no tiene sentido del humor». Pero la Estética nos enseña que no se trata en ese caso de «humor» sino de comicidad caricaturesca, que deforma ciertos rasgos de una persona para reducirla al ridículo. El auténtico humor se halla en un nivel distinto y superior al de la sátira implacable y la caricatura malévola.

5.4. La gracia surge merced a un ascenso de nivel

El fenómeno estético de la «gracia» —vista, no como comicidad, sino como *gracilidad, elegancia y encanto* — se produce cuando se da un salto de un nivel inferior a otro superior. Decimos que un bailarín se mueve con *gracia* cuando su cuerpo es plenamente dócil al espíritu —digámoslo así brevemente, para entendernos—, y es asumido por él a un nivel de ingravidez y suma expresividad. Basta que el bailarín quiera expresar un sentimiento determinado para que todo su cuerpo se pliegue a ese deseo con la mayor flexibilidad y prontitud. Cada gesto, cada ritmo, cada expresión facial se transforma en *lugar de patentización* de dicho sentimiento. Tenemos la impresión de que el cuerpo pierde su gravedad congénita y gana una especial movilidad y ductilidad. No pesa, se hace todo él palabra, lugar de expresión transparente y lúcida.

Esta transformación es interpretada a veces como una «espiritualización». Sería más exacto decir que se trata de la *integración* de unos modos de realidad con otros que tienen cierto ascendiente sobre ellos, cierta capacidad de configuración. ¿Quién no entrevé aquí una especie de *jerarquía* entre modos distintos de realidad?[15]. La gracia surge cuando hay *dominio*, no en el sentido de *mando* y *coacción*, sino de *configuración perfecta*.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

6. Ejercicios para descubrir los ámbitos y sus características

1. Un *ejemplar* de *El Quijote*, por ser material, pesa, tiene unos límites precisos, es susceptible de manejo, puede deteriorarse, está situado en un determinado lugar. Presenta una condición de *objeto*. Pero, en cuanto *obra literaria*, ofrece distintas posibilidades: nos abre a diversos horizontes de vida, nos comunica sentimientos, incentiva nuestra imaginación, nos revela las dos vertientes básicas del alma española… Ostenta un modo de ser superior al de los objetos, pero tampoco es un *sujeto*, como lo fue su autor, Miguel de Cervantes. ¿Debe ser considerado como un *ámbito* o realidad abierta?

2. Tomo en la mano una partitura de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven. En un aspecto, es un objeto, porque pesa, presenta unas delimitaciones precisas, se compone de materia, puede ser agarrada con la mano, está aquí y no en otro sitio, sirve incluso para hacer fuego. Pero, en cuanto figuran en ella ciertos signos que expresan una obra musical, esto que tengo ante mí no es un objeto; no es pesable, asible, medible, localizable en un solo lugar. *¿ Dónde* se halla la *Quinta Sinfonía*, vista como obra de arte? Puedes decirme: «En la casa natal de su autor, en Bonn». Y no es verdad. Allí figura el manuscrito de parte de esa obra. Pero el manuscrito no es la sinfonía. Ésta sólo existe en el lugar y el momento en que es debidamente interpretada. La sinfonía como tal no está sometida a un tiempo y espacio físicos. Por eso puede estar al mismo tiempo en lugares diferentes, con tal de ser debidamente interpretada. Tiene un modo de realidad (nivel 2) distinto al de la partitura considerada como objeto (nivel 1).

Vemos cómo una misma realidad —la partitura— presenta dos vertientes: una *objetiva*, otra *ambital*. Y ambas se necesitan y complementan; se *integran*. Pero ¿quién sabe integrarlas? El que conoce el lenguaje musical y no se queda en las meras apariencias, antes penetra hasta el fondo. El que no sabe leer una partitura ve esta realidad que sostengo en la mano como un mero objeto. La reduce de valor, la degrada, la empobrece, la despoja de su *sentido* cabal para reducirla a un mero *significado*: el que tiene una realidad que presenta condiciones tales como arder, pesar, ocupar un espacio, ser manejable…

Acabamos de adentrarnos en dos temas de la mayor importancia en nuestra formación: el de la *integración de diversos modos o niveles de realidad* y el del

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

reduccionismo. Reducir una realidad que ensambla dos modos de realidad a uno solo de ellos es empobrecerla. Integrar ambos modos de realidad es dar lugar a un ser *originario*, que no se reduce a la mera *suma* de los dos.

Al hilo de esta obra veremos con nitidez que la vida ética auténtica consiste en integrar planos distintos de realidad. Para ello debemos seguir realizando experiencias muy significativas, a fin de conocer en pormenor la riqueza que presenta la realidad y acostumbrarnos a no prender la mirada en lo que aparece ante nuestros ojos, sino pasar más allá, es decir *trascender* las impresiones inmediatas y buscar el *sentido* de cuanto percibimos.

Desde ahora entrevemos que el descubrimiento de los ámbitos nos va a permitir otorgar a nuestra inteligencia sus tres condiciones básicas: *largo alcance, amplitud* y *profundidad*[16].

A primera vista, el cuerpo humano parece ser un *objeto*, ya que podemos medirlo, pesarlo, asirlo… Pero, en cuanto *cuerpo de una persona concreta*¿se reduce a *objeto*, o presenta, más bien, posibilidades que desbordan las de los objetos? Te doy la mano de modo efusivo, y sientes en la presión que ejerce mi mano sobre la tuya el afecto que siento por ti. Mi mano ostenta un notable poder expresivo porque toda mi realidad personal vibra en ella al saludarte. Esto no ocurre con ningún objeto, por preciado que sea.

¿Qué tipo de realidad presenta el cuerpo humano? Me invitas, como amigo, a comer en tu casa. Nuestro cuerpo nos permite saludarnos, tomar alimentos, reponer fuerzas, conversar, exponer ideas, compartir sentimientos, trazar proyectos, incrementar nuestra amistad… El cuerpo se manifiesta, pues, como una *fuente de posibilidades* y, en cierta medida, como un *campo de iniciativa*. No es sólo un objeto sobre el que pueda ejercerse una acción. Al tener una vertiente material, es susceptible de ser tratado como un mero objeto, pero es mucho más que un objeto. Actúa e insta a actuar mediante la oferta de múltiples posibilidades. Esta oferta puede hacerla por ser una vertiente de una persona. Cabe decir, pues, que es un *campo de expresión personal*.

Estamos descubriendo diversas características de la realidad —de la nuestra y de la que nos rodea— que son decisivas para nuestra formación personal. En este momento, es suficiente que el lector viva por su cuenta este descubrimiento, aunque no logre perfilar con toda precisión los contornos de cada aspecto de la

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

realidad que va entreviendo. A lo largo de la lectura del libro, este primer esbozo se irá clarificando y mostrará toda su fecundidad.

7. Alcance del término «ámbito»

El término «ámbito» designa tres tipos de realidades distintas:

1.ª Los *seres personales*. Por ser corpórea, una persona puede ser delimitada, pesada, asida, situada en un lugar determinado…, lo mismo que un objeto. Por ser espiritual y estar dotada de poder creativo, una persona no está nunca configurada del todo, establece relaciones con las realidades del entorno, ofrece unas posibilidades y recibe otras, crea un «mundo» propio en torno a sí. Al actuar de este modo, abarca cierto campo. Cuando vemos por primera vez a alguien, captamos su volumen corpóreo, pero lo que abarca como persona se nos escapa. Debe, pues, ser caracterizado como una realidad abierta, un ámbito.

2.ª *Las realidades que albergan posibilidades de acción*. Hay realidades que no son *objetos* pero tampoco *sujetos*. No tienen la capacidad creativa de las personas, pero no se reducen a objetos pasivos. Ofrecen al hombre posibilidades para actuar con sentido y pueden establecer con él una relación *reversible* de mutuo influjo. Pensemos en una institución, un tablero de ajedrez, un campo de deporte, una red vial, un instrumento musical, un barco, un avión, el mar, el lenguaje, una obra de arte, una partitura musical…[17].

3.ª *Los campos de relación que se fundan entre las realidades «ambitales» —anteriormente aludidas— cuando entreveran sus posibilidades y dan lugar a un encuentro*. Dos novios se comprometen en matrimonio y crean un *hogar*, un campo de juego común, de encuentro, de mutua ayuda y perfeccionamiento personal. Ese hogar es, en todo rigor, un *ámbito de realidad*.

Los ámbitos no son *producto* de una actividad fabril, sino *fruto* de un ensamblamiento de dos o más realidades que tienen cierto *poder de iniciativa* y operan con *libertad* o, al menos, con cierta *capacidad de reacción*. Todo intérprete,

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

por ejemplo, siente que su instrumento responde a su acción sobre él de una forma peculiar, de modo que se establece entre ambos una corriente de mutua influencia, una experiencia *reversible* o de doble dirección.

Al ser *fruto* de un encuentro, estos ámbitos no son objetos de los que se pueda *disponer*; son realidades que piden un trato *respetuoso*.

- El intérprete no puede tratar a su instrumento como un objeto, un mero medio para producir unos sonidos. Debe considerarlo como el *medio en el cual* tiene lugar el entreveramiento entre él y la obra interpretada.
- Los novios son libres para decidirse a crear un hogar. Una vez que lo han *creado*, no pueden disponer de él como si fuera el *producto* de un proceso de fabricación.

El conocimiento de los *ámbitos* es decisivo para precisar los distintos modos de unidad que puede crear el hombre con los diversos seres de su entorno. Y, como esta creación de unidad está en la base del desarrollo del hombre, el concepto de *ámbito* resulta ineludible para conocerlo y valorarlo como es debido.

8. Textos y cuestiones para autoevaluación

1. Releamos los textos anteriormente citados de Saint-Exupéry: *«¡Ah! Habíamos perdido la pista de la especie humana…»*[18].

- ¿Qué sentido encierra en este contexto el término «milagrosos» aplicado a los pies del hombre?
- ¿En qué nivel de la realidad se mueve el protagonista al dirigirse con palabras tan escogidas al beduino? ¿Por qué le dice que se olvidará de su rostro y que él es «el Hombre», el hermano bienamado, y en él todos sus amigos y sus enemigos van a su encuentro?

2. Indique algunos aspectos de la vida humana que parecen *opuestos* y no son sino *contrastados*. No podemos decir que una cosa *está aquí* y *está allí* al mismo tiempo. Hay que escoger entre lo uno o lo otro; se trata de un dilema. En el plano de los objetos o las cosas, *estar aquí* se opone a *estar allí*. Si ascendemos al plano de los ámbitos, ¿puede una misma realidad estar en distintas partes a la vez?

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

De modo semejante, ¿es justo decir que un amigo íntimo se halla *fuera* de nosotros? ¿Qué significa ser amigo *íntimo?*

3. Cada persona que vive en una ciudad configura en ella, poco a poco, un «mundo» propio. La ciudad es *objetivamente* la misma para todos, pero cada uno recorta en ellas determinados lugares, calles, espectáculos; acoge ciertas posibilidades y desecha otras; trata a unas personas e instituciones y deja de lado a otras. Configura un «mundo» personal aparte, que constituye un ámbito, no un conjunto de objetos, cosas y hechos.

Lo mismo cabe decir del «mundo» que crea un camarero en el restaurante en el que trabaja. Le tiene bien tomadas las medidas, se encuentra en su «elemento» y se mueve con holgura y seguridad.

En ambos casos, se trata de mundos *reales*, aunque no cósicos. Indique otros tipos de «mundos» que se forman en la vida diaria en diversos aspectos, no sólo en el profesional.

4. Aduzca algún texto literario en el que se describan ámbitos. Sirvan como orientación los siguientes textos de *La perla*, de John Steinbeck[19]. Un humilde pescador, de nombre Kino, encuentra una perla magnífica y cree solucionado el futuro de su familia. A partir de ese momento, el autor escribe frases como éstas:

- «[…] *En el interior de Kino, la melodía secreta de la perla posible irrumpió clara y hermosa, rica y cálida y amable, intensa y feliz y triunfal*»[20].
- *«Kino sostuvo la gran perla en la mano, y era cálida y vivía en su mano. Y la música de la perla se había fundido con la música de la familia de tal modo que cada una embellecía a la otra»*[21].
- *«Todas estas cosas vio Kino en la perla reluciente y dijo: Tendremos ropas nuevas. Y la música de la perla se elevó como un coro de trompetas en los oídos»*[22].

¿Qué intenta sugerir el autor al vincular la imagen de la perla con imágenes musicales?

5. Describa la relación estrecha que media entre el lenguaje *poético*—en sus diversas modalidades: literaria, pictórica, arquitectónica…— y la expresión de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

ciertos *ámbitos* que, aun estando vinculados a *objetos* y presentando una vertiente sensible, se hallan en un plano distinto y superior[23].

6. El Evangelio de San Lucas narra que los ángeles pronunciaron en Belén estas palabras: «Gloria a Dios en la alturas y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad» (Lc 2, 14). En la *Misa en si menor*, de J. S. Bach, se repite hasta 33 veces esta idea en la versión latina: «Et in terra pax hominibus bonae voluntatis». ¿Se trata en ambos casos del mismo tipo de mensaje y de lenguaje? ¿O estamos ante un mensaje único y dos formas distintas de expresión?

Sabemos que el hombre del barroco insiste en las ideas y repite los elementos expresivos no para decir siempre lo mismo, sino para *encarnar* lo que trasmite y plasmar ámbitos humanos valiosos. En este caso, se trata de un «ámbito de paz». Según esto, el lenguaje de Bach en dicha obra ¿es *prosaico* o es *poético*?

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO CUARTO

EL SER HUMANO INTEGRA DIVERSOS NIVELES DE REALIDAD

Cuando realizamos un gesto y no vemos todo lo que implica —es decir, los distintos niveles de realidad que integra—, perdemos de vista el *sentido* del mismo[1].

1. UNA FALSA INTERPRETACIÓN DE LA SENSIBILIDAD

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Observemos en el texto siguiente de la obra *Eurídice*, de Jean Anouilh, cómo los protagonistas no captan el verdadero alcance de la caricia amorosa. Sabemos que en el Mito de Orfeo se indica a éste que, si quiere retener consigo a su amada Eurídice, debe pasar una *noche* sin *mirarla al rostro*. La noche suele entenderse en el mito y la literatura como un *período de prueba*. La vista es un sentido muy posesivo, viene a ser una especie de *tacto a distancia*. El rostro significa el *lugar de presencia* de toda la persona. Este mito quiere indicarnos que, para crear una relación estable y auténtica con una persona, debemos renunciar a la voluntad de dominarla y adoptar una actitud de respeto y colaboración. Muy ajena a esta forma de pensar, Eurídice le dice a Orfeo, hacia el final de la noche:

> —*«El día va a levantarse pronto, querido, y podrás mirarme…»*
>
> Orfeo: «*Sí. Hasta el fondo de tus ojos, de un golpe, como en el agua* […] *Y que me quede allí, que me ahogue allí…»*
>
> Eurídice: «*Sí, querido*».
>
> Orfeo: «*…¡Es intolerable ser dos! «Estamos solos. ¿No crees que estamos demasiado solos?»*.
>
> Eurídice: «*Apriétate fuerte contra mí». «No hables más, no pienses más. Deja que tu mano se pasee sobre mí. Déjala que sea feliz sola. Todo volvería a ser tan sencillo si dejaras que tu mano sola me quisiera. Sin decir nada más»*.

Orfeo: «*¿Crees que esto es a lo que llaman felicidad?*»

Eurídice: «*Sí. Tu mano es feliz en este momento. Tu mano no me pide más que estar ahí, dócil y caliente bajo ella. No me pidas nada tú tampoco. Nos amamos, somos jóvenes; vivamos. Acepta ser feliz, por favor…*»

Orfeo: «*No puedo*».

Eurídice: «*Acepta, si es que me amas*».

Orfeo: «*No puedo*».

Eurídice: «*Pues cállate, al menos*»[2].

Eurídice interpreta el tacto como una relación puramente sensible. Olvida que es toda la persona la que se hace presente al tocar, acción que, por ser personal, *integra* diversos niveles: el físico, el fisiológico, el psicológico-emotivo, el espiritual-creativo… Al acariciar a otra persona, puede uno quedarse preso en la mera impresión sensible, o atender además a la emoción psíquica que ello produce, e intentar, en un nivel superior, crear una relación personal. Por ser capaz el tacto humano de integrar diversos niveles de realidad, al saludar dando la mano no es una mano la que saluda a la otra; es una persona la que entra en relación *creativa* con otra persona. Si ésta corresponde al saludo, se *crea* un ámbito de convivencia entre ambas.

Por no verlo así, y quedar confinados en el plano puramente sensible, Eurídice y Orfeo piensan que cada ser humano es un organismo cerrado en sí mismo y no puede superar su soledad. Ello hace imposible fundar una relación auténtica de amor, forma de unidad que no se da en el nivel de realidad biológico, sino en el nivel personal, y por ello *convierte los límites corpóreos en lugares de comunicación mutua*. Lo expresa dramáticamente Orfeo:

«[…] Es intolerable ser dos. Dos pieles, dos envoltorios impermeables alrededor de nosotros, cada uno para sí con su oxígeno, con su propia sangre, haga lo que haga, bien solo en su bolsa de piel. Uno se aprieta contra el otro […] para salir un poco de esta espantosa soledad […], pero pronto vuelve a encontrarse completamente solo […]»[3].

Es cierto que en el plano biológico los seres humanos estamos aislados. Aunque te quiera con toda el alma, mi corazón no puede bombear tu sangre si sufres una enfermedad cardiaca. Pero el amor auténtico no se da en ese nivel, sino en el personal. Es fruto de una relación *creativa*, que convierte los límites corpóreos en *lugares de comunicación*. Vistos en sí mismos, de manera estática, tales límites —representados por la piel— son barreras que separan.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Considerados en el conjunto de la vida personal, en la relación comprometida que una persona establece con otra, son la señal de que somos seres *distintos* pero *vinculados*. La piel se convierte en el lugar más expresivo de la comunicación humana, desde el saludo rutinario hasta la caricia más entrañable.

Más grave todavía que la concepción de la sensibilidad como un modo de conocimiento cerrado en sí mismo es la convicción de que el ascenso al nivel en que se da el lenguaje y el pensamiento hace imposible la verdadera unión personal. Por eso le pide Eurídice a Orfeo que no hable y no piense más. Al pensar, *distinguimos* unas realidades de otras, una persona de otra, y Eurídice da por supuesto que *distinguir* es *escindir*. No acierta a ver que la misma inteligencia que capta tal *distinción* puede conseguir que ésta no degenere en *alejamiento*. Le basta para ello descubrir que, al actuar de modo *creativo*, convertimos lo distinto, distante, externo, extraño y ajeno en *íntimo*, sin dejar de ser distinto. Lo vemos claramente en la experiencia de la declamación de un poema. Al ignorar esta magnífica posibilidad, Eurídice estima que sólo la unión sensorial carente de toda reflexión puede unir a los hombres en alguna medida, aunque sea precaria y pasajera.

Algo semejante cabe decir del lenguaje. Cuando hablamos con amor, con voluntad de crear vínculos personales, el lenguaje no nos aleja de los otros; nos une entrañablemente en un campo de juego común[4].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

2. La gravedad del reduccionismo

La partitura original de la *Sinfonía Incompleta*, de Franz Schubert, estuvo traspapelada durante un tiempo, antes de ser publicada, en el desván de la casa de su hermano Ferdinand. Nos causa escalofrío pensar que, un día de invierno, estuvo éste a punto de encender una estufa con ese fajo de papeles. Una obra genial hubiera sido *reducida* a mero medio para solucionar un problema pasajero y se hubiera perdido para siempre.

Conviene sobremanera percatarse de la condición siniestra del *reduccionismo*, la tendencia a rebajar de rango las realidades superiores: personas, instituciones, obras culturales, valores de todo orden… Para advertir rápidamente, en cada caso, que se está cometiendo una *reducción ilegítima* del valor de un ser o un acontecimiento, debemos estar preparados para captar rápidamente los diversos

modos de realidad que éstos integran y concederles el rango debido.

Tal preparación sólo se consigue mediante una ejercitación lenta y cuidadosa, que nos afine la sensibilidad para advertir al vuelo en cada momento si una realidad es vista como objeto o como ámbito, y si es expresada de modo adecuado a su condición. Para adquirir esa preparación, haremos seguidamente varias experiencias sugeridas por algunos textos literarios. Es la vía óptima para iniciarnos en la práctica del *pensamiento riguroso*, que es pensamiento *integrador*, contrario a todo tipo de reduccionismo.

3. La nostalgia por el mundo infrapersonal

La posición de Orfeo y Eurídice responde a la tendencia (difundida especialmente desde el período de entreguerras: 1918-1939) a buscar la posibilidad de unirse al entorno en niveles infrapersonales e infracreativos[5]. Expresión viva de esta nostalgia por el mundo infrahumano es el texto siguiente de Albert Camus. El emperador Calígula ha roto todo vínculo personal con quienes lo rodeaban y se siente acosado por la forma asfixiante de soledad que engendra el odio. Ahogado por el cerco espiritual que implica tal repulsa, confiesa a su lugarteniente:

> «Los seres que hemos matado están con nosotros […]. ¡Solo! ¡Ah! ¡Si por lo menos en lugar de esta soledad envenenada de presencias que es la mía, pudiera gustar la verdadera, el silencio y el temblor de un árbol! No, Escipión. Está poblada de un crujir de dientes y en toda ella resuenan ruidos y clamores perdidos»[6].

Para pensar con rigor y conceder a este texto todo su alcance, debemos matizar bien los conceptos. Hay diversos modos de soledad, correspondientes a los distintos planos de realidad en los que puede moverse el hombre:

1.ª *Una soledad desbordante de plenitud.* En el nivel de la vida creativa —creadora, sobre todo, de formas diversas de encuentro— se dan, entre otras, estas formas positivas de soledad:

- La soledad llena de paz del que evita el bullicio y el ajetreo para mejor entrar en comunicación auténtica con los demás;
- La soledad del que quiere, en sosiego, entregarse al sobrecogimiento, entrando en relación de presencia con lo verdaderamente valioso;

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

- La soledad cuajada de presencias que acogen y arropan; soledad propia de quien está unido con otras personas de modo creativo y se ve, en un momento dado, alejado físicamente de ellas.

2.ª *Una soledad empobrecida.* Es la soledad desvalida del hombre egoísta que no crea auténticas relaciones de diálogo y encuentro, porque reduce las realidades del entorno a meros *objetos*, a medios para lograr sus fines.

3.ª *Una soledad atormentada.* Es la soledad angustiosa de quien no puede desentenderse de la presencia espiritual de los seres que desplazó de modo violento. Esta presencia hace imposible una soledad pacífica; la corroe por dentro, pues la única paz verdadera de un ser nacido para la comunicación viene dada por la armonía de sentimientos y el intercambio fecundo de iniciativas. La presencia del que odia no ofrece posibilidades de vida al ser odiado; no fecunda su existencia. Al contrario; impide su apertura normal a los seres del entorno, le hace imposible tejer la red de encuentros que necesita para vivir como persona. El que odia altera el metabolismo espiritual del ser odiado, como si fuera un veneno. Con razón afirma Calígula que su soledad está «envenenada de presencias».

¿Dónde busca Calígula la solución a este cerco espiritual que él mismo se ha puesto? En el abandono del plano de la vida *personal*, cuyas leyes no quiso admitir y asumir en su vida. Desea la soledad del árbol, a sabiendas de que éste no puede estar solo, precisamente porque no es capaz de estar acompañado. La relación de compañía auténtica debe ser *creada* por las personas, pues no se reduce a mera *vecindad física*, a *falta de lejanía espacial*.

Por haber renunciado a una vida creativa, que es exigente, Calígula no intenta superar la soledad negativa que lo asfixia mediante la fundación de presencias auténticas, que son el «elemento» en el que vive y se desarrolla plenamente un ser creativo como es el hombre. Se entrega a la añoranza de un plano de realidad inferior al ser humano. Pero este descenso no es una solución; es una *defección*, una deslealtad al propio ser, una caída en la inautenticidad radical.

4. La vecindad espiritual debe ser creada

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

La añoranza de los planos de realidad y los modos de vida inferiores a los que son propios de la persona humana impide a los hombres crear auténticas relaciones de encuentro y conservar la *autonomía* que les es propia. Lo han subrayado enérgicamente los pensadores existenciales: Gabriel Marcel, Karl Jaspers y Martin Heidegger. Este comenzó su conferencia sobre «La cosa» con estas enérgicas preguntas:

> «El apresurado anular las distancias no trae cercanía, pues la cercanía no consiste en una pequeña medida de distancia. Pequeña distancia no es ya cercanía. Gran distancia no es todavía lejanía. ¿Qué es la cercanía si, no obstante la reducción al mínimo de las mayores distancias, permanece ausente? ¿Cómo puede ser que con el desplazamiento de las grandes distancias todo siga lo mismo de lejano y de cercano? Todo queda asumido en una amorfa indistinción. Pero ¿no es acaso este aplastamiento en la indistinción más temible que la escisión de todas las cosas entre sí?»[7].

La expresión «anular las distancias» la entiende el autor en sentido *físico*, pero el vocablo «cercanía» lo utiliza en sentido *ambital, lúdicocreativo*, como una relación de vecindad espiritual o encuentro. Por eso añade que una «pequeña distancia no es ya cercanía» y una «gran distancia no es todavía lejanía».

Para entender este vibrante texto, debemos oscilar constantemente del nivel físico al ambital o lúdico, es decir, al nivel donde se da el juego creativo entre personas. Estar presente a una persona, y, en grado todavía mayor, *encontrarse con ella* supera el mero anular las distancias físicas; implica positivamente *crear vínculos*, entreverando el propio ámbito de vida con el suyo y creando un campo de juego común.

Si dos personas permanecen alejadas, no se van al encuentro e imposibilitan de raíz la fundación de lazos de convivencia. Si se acercan demasiado y se empastan la una con la otra, pierden su identidad personal, su independencia, su capacidad de dar y recibir. Se anulan, para dar lugar a una pasta amorfa, como dos trozos de cera que se fusi onan y quedan empastados «en una amorfa indistinción».

En el nivel físico, la unión de fusión o empastamiento es perfecta. En el nivel personal, resulta letal, al anular toda posibilidad de unión auténtica. El único modo de vincularse en una relación de encuentro las personas, que integran diversos planos de realidad —entre ellos, el sensible material y el espiritual—, es situarse *cerca a cierta distancia*, conjugar la *inmediatez* con la *distancia* y generar una forma de *presencia*[8].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Estas consideraciones nos permitirán, posteriormente, comprender a fondo múltiples pasajes de obras literarias.

5. Ejercicios para clarificar y asimilar el concepto de ámbito

1. Le pregunto a un niño de unos cuatro años si tiene un pañuelo, y me dice que sí. «¿Dónde lo tienes», agrego. Y él señala el bolsillo. Hago lo mismo respecto a un bolígrafo, y el niño me indica que lo tiene en la carpeta. Hasta aquí todo transcurre de forma normal; por eso el niño no muestra la menor extrañeza ante mis preguntas. Pero seguidamente le pregunto cuántos años tiene. El extiende sus deditos y me dice «cuatro». Entonces, con toda seriedad le pregunto *dónde los tiene*. De ordinario, el niño se queda mirándome, no responde y esboza una sonrisilla. Esta sonrisa denota que mi pregunta le resultó *chistosa*. De hecho, es un chiste. El niño no sabe dar razón de ello, pero intuye que algo en mi pregunta no está bien expresado, no encaja. Y, como la falta de encaje es provocada por un descenso de nivel, le resulta *cómico*.

En efecto, el pañuelo y el bolígrafo son objetos y están sometidos al espacio. Preguntar *dónde se hallan* tiene pleno sentido; se ajusta al modo de ser de tales realidades. En cambio, los años que uno ha vivido no son objetos de ningún tipo; son el transcurso mismo de la propia vida. Preguntar dónde están los años vividos significa rebajar el decurso vital a condición de objeto poseíble. Es una caída de nivel que da una impresión chocante, cómica, y produce hilaridad. El niño, lógicamente, no contesta, pues mi pregunta no tiene respuesta, al carecer de sentido, y se sonríe porque implica un descenso de plano.

En esta línea de consideraciones, analicemos la cuestión siguiente: Cuando alguien pregunta, en el aspecto religioso, «dónde está el Cielo», ¿debemos intentar darle una respuesta, o se trata de una «broma», de un «chiste»? La única respuesta adecuada sería ésta: «El Cielo está donde está Dios». En esta frase, el adverbio «donde» no alude a ningún *lugar físico*.

2. Díganme cuántas caídas de un nivel superior a otro inferior se dan en el cuentecillo siguiente, y por qué la comicidad se intensifica al final del mismo. Los niños de cierta escuela primaria solían confundir *escribir* con *pintarrajear*. Un día, el inspector —en visita oficial— pregunta a los alumnos «quién escribió *El*

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Quijote». Los niños, uno a uno y muertos de miedo, aseguran al inspector que ellos no fueron. El inspector, un tanto indignado, acude al maestro y le cuenta lo sucedido. El maestro, con acento tranquilizador, le dice: «Le aseguro, Sr. Inspector, que mis niños son muy sinceros: si ellos lo niegan, es que no lo hicieron…».

3. Notemos el carácter de «ámbito» que presentan las realidades y acontecimientos siguientes: una relación de amistad, un hogar, un estilo artístico, una institución —familia, colegio, club deportivo, empresa, Iglesia, partido político…—, el acto de consagrar un templo o proclamar una sentencia… El lenguaje del juez cuando dicta sentencia ¿tiene el mismo carácter que cuando saluda al conserje el entrar en el palacio de justicia? ¿Por qué ostenta en el primer caso un valor singular?

4. Adivinar la fecundidad que encierra acostumbrarse a distinguir diversos niveles o modos de realidad en orden a evitar la *unidimensionalidad* o *parcialidad* que se reprocha al hombre contemporáneo, por ejemplo en las obras de Herbert Marcuse —singularmente, en *El hombre unidimensional* — y de G. Marcel, especialmente en *Ser y tener, Los hombres contra lo humano, El declinar de la sabiduría, Un mundo roto*…

5. Distinguir los modos de relación que pueden darse entre los objetos —y, en general, las realidades físicas— y las realidades personales. Si quiero ampliar mi finca, he de hacerlo a costa de las colindantes. Si deseo ocupar el sitio que ocupa otra persona en un banco, tengo que desplazarla de ese lugar. Pero, si me acerco a ella, no para ocupar su puesto físico, sino para iniciar una conversación y enriquecerme espiritualmente en ella, puedo ampliar mi ámbito de vida sin amenguar el suyo, sino más bien contribuyendo a expandirlo.

Lo mismo sucede con los valores. Los valores materiales decrecen en medida directamente proporcional al número de los que participan en ellos. Una tarta repartida entre varias personas disminuye y se agota. Los valores espirituales, en cambio, no sólo no se agotan cuando se comparten sino que cobran un relieve peculiar. La música de Mozart nunca se halló en una cota tan alta de estima y prestigio como en los últimos decenios, en que es bien interpretada y profusamente oída.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

6. La perfección del ser humano y la integración de los niveles

El hombre ensambla en su ser diversos modos de realidad y debe hacerles justicia en su vida si quiere desarrollarse de modo equilibrado, armónico, bello y fecundo. Reducir nuestro ser a alguno de los modos de realidad que implica es un empobrecimiento que provoca toda suerte de desarreglos espirituales, psíquicos e incluso físicos.

Frente al afán reduccionista, debemos respetar los distintos modos de realidad que integran nuestro ser —el material, el biológico, el psíquico, el espiritual— y enriquecerlos todo lo posible. La forma de enriquecerlos es ensamblarlos mutuamente de forma jerárquica. Las energías instintivas suponen una base ineludible de nuestro ser, pero sólo adquieren todo su sentido cuando son orientadas por el espíritu hacia las grandes metas que estamos llamados a conseguir en la vida. Esta labor de orientación sólo constituye una *represión* cuando exige una renuncia y no ofrece a cambio un logro mayor.

Si descubrimos toda la gama de posibilidades que encierran los distintos modos de realidad y las posibilidades nuevas que éstos adquieren cuando se ensamblan entre sí, ganaremos una visión nueva y fecunda de la realidad, de la nuestra propia y de la de los seres de nuestro entorno. Nuestra vida se abrirá con ello a un horizonte más amplio y prometedor en todos los órdenes. Las obras literarias más logradas nos permiten adivinar la riqueza de este horizonte desde una u otra perspectiva.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

7. Textos y cuestiones para autoevaluación

1. A la luz de cuanto hemos visto en capítulo sobre los distintos planos o niveles de realidad, analicemos los siguientes textos de José Ortega y Gasset:

> «… Por el pronto, dos vidas son incomunicantes. No se puede saltar de la una a la otra: cada una es hermética, cerrada hacia sí. Por ventura o por desgracia, no me puede doler la muela del prójimo ni cabe injertar en mí la delicia que acaso está gozando. Cada cual es el peludo robinson de su vida desierta. De ahí que, instalado el individuo en su solipsismo vital, tienda a cegarse para las existencias ajenas»[9].

> «Mi humana vida, que me pone en relación directa con cuanto me rodea —minerales, vegetales, animales, los otros hombres—, es, por esencia, soledad». «Sólo en nuestra soledad somos nuestra

verdad»[10].

¿Es aceptable la afirmación orteguiana de que el hombre está siempre e inevitablemente solo? Para contestar, conviene advertir en qué plano de la realidad se mueven, por una parte, los ejemplos que aduce y, por otra, las consecuencias que extrae[11].

2. En su conocida *Historia de un caballo*, el escritor ruso León Tolstoi critica acerbamente la obsesión de poseer que tienen muchas personas que se creen superiores pero se mueven en un nivel ridículamente rastrero. Lo hace a través del protagonista, el caballo de nombre «Patizanco»:

> «[…] Lo que nunca he logrado entender es el comportamiento de los hombres, esa raza animal tan extraña a la que tan ligada está nuestra suerte… ¡Son raros! Nunca pude comprender el significado de la palabra propiedad y muchísimo menos entendí que yo… pudiese ser considerado propiedad de un hombre… La verdad es que cuando oía, refiriéndose a mí, un potro vivo…, cuando oía las palabras "mi caballo", me parecía todo tan tonto y tan raro como si yo dijese, por ejemplo, "mi yerba"… o "mi aire"… o "mi agua"».
>
> «Mío… mía… míos… Estas son las palabras que más se me han grabado en la vida… Al principio me hacían mucho daño… Luego, ya menos… Porque luego llegué a la conclusión de que los hombres, en su vida, le dan mucha más importancia a las palabras que a las obras… Creo que lo que más les interesa no es la posibilidad de hacer o no hacer una cosa, sino hablar y hablar y hablar de lo que ya exis te llamándole "mío" y "mía"…».
>
> «Y lo que es peor: hay hombres que llaman suyos a otros hombres que ni siquiera conocen, pero a quienes hacen sufrir una y otra vez». «[…] Año tras año […] yo sólo he visto a los hombres acumular esas propiedades, que llaman «suyas», y pensar sólamente en su provecho personal»[12].

¿Por qué le parece «raro» al caballo que lo consideren como una *pertenencia*, una *propiedad?*¿Qué sentido tienen los adjetivos posesivos y los pronombres «mi» y «mío» en las expresiones «mi casa», «mi finca», «mis amigos», «mis padres», «mis libros favoritos», «mi intérprete preferido», «mis trabajos», «mi vocación», «mi cuerpo», «mi destino», «mi religión»…? Si ahondamos en este sugestivo tema, comprenderemos multitud de cuestiones esenciales de la vida humana.

3. El filósofo y teólogo alemán Jürgen Moltmann describe, en el texto siguiente, el modo cómo va el aprendiz de conductor ensamblándose poco a poco en el coche hasta crear con él un modo singular de unidad operativa. Si lo leemos a la luz de la teoría de los ámbitos, lo comprenderemos perfectamente y le daremos

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

todo su alcance.

> «Cuando uno aprende a conducir, tiene al principio la impresión de estar sentado con su pequeño cuerpo dentro de una gran máquina extraña. Pero luego empieza a identificarse con esa máquina. Va adquiriendo sentido de las medidas externas de su coche. Se funde con su automóvil en una especie de unidad circulatoria. Su coche pasa a ser su cuerpo. Si tiene entonces un accidente, no dirá «el otro ha pegado con su coche contra el mío», sino «el otro *me* ha pegado». Muchas veces, entonces, se siente ofendido, y requiere una cierta reflexión antes de que vuelva a cobrar distancia frente a su malparado automóvil, que los seguros se encargarán de reparar. El auto, por tanto, no es concebido tan sólo como material de locomoción, como «soporte móvil», sino como parte de uno mismo. El conductor no es sólo señor de su coche; el coche repercute sobre él como cuerpo propio suyo y le impone su cuño»[13].

Semejante ampliación de la conciencia de sí tiene lugar también en el trabajo de las fábricas, en los negocios, en el hospital, en la lectura del periódico, en la televisión. El material con el que uno trabaja es, a la vez, el medio en el que uno se mueve. La actividad que un sujeto puede desplegar está acompañada de las repercusiones a las que dicho sujeto se expone. Su propia existencia se lleva a efecto en el juego conjunto entre su entorno y él mismo. Cada vez resulta más difícil distinguir entre lo que él mismo es y ese entorno suyo configurado por los hombres, ya que sus utensilios en modo alguno son los instrumentos de los que se sirve soberanamente, sino que son a la vez una parte de su propia figura, del mismo modo como él es también una parte de la figura de ellos. La relación del hombre y la máquina, entendiendo aquí a la «máquina» en el sentido amplio de obra o producto humano, no es la relación de sujeto y objeto, o sujeto e instrumento, sino más bien una nueva figura unitaria de «máquinahombre»[14].

Es cierto que el conductor se va uniendo más y más al coche que conduce hasta que forma con él una especie de tercera realidad: *conductor en acto de conducir el coche, coche en acto de ser conducido*. Pero, esta realidad global «conductor-coche» ¿es el resultado de la «fusión» de ambos? ¿Puede decirse que «su coche pasa a ser su cuerpo»? ¿En qué sentido los utensilios que el hombre usa son «una parte de su propia figura, del mismo modo que él es también una parte de la figura de ellos»?

Si consideramos los utensilios como «objetos», no podemos comprender hasta el fondo y con precisión ese tipo de unidad intensa que forman el conductor y el coche, el piloto y el avión, el organista y el órgano… El fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty subraya el tipo de unidad singular que funda el organista

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

con la consola del órgano. El intérprete no intenta tejer solamente un conjunto de relaciones objetivas con las teclas y los registros; quiere crear una *trama musical* en el medio expresivo que es el órgano. Esa trama es un á *mbito sonoro* desbordante de sentido[15].

La lectura atenta del texto de Moltmann nos dispone el ánimo para estudiar a fondo el tema del capítulo siguiente, pues su análisis sólo podemos realizarlo de modo aquilatado si descubrimos la posibilidad de convertir ciertos objetos en ámbitos.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO QUINTO

LOS ÁMBITOS, BASE DE LAS EXPERIENCIAS REVERSIBLES Y EL ENCUENTRO

Los ámbitos los descubrimos y vivimos en el juego de la vida diaria, en el trato con las realidades que nos rodean. Si mi actitud es creativa, tiendo a ver en cada realidad las posibilidades que me ofrece y las que puede recibir de mí. Entro en una sala y veo un piano. Si sé tocar, lo veo desde el primer momento como *instrumento* (nivel 2), no como mero objeto, es decir, como mueble (nivel 1). Y, dado que ese instrumento me está ofreciendo magníficas posibilidades de crear música, su mera presencia estimula mi afán de sentarme, levantar la consola e interpretar una obra.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1. LA CONVERSIÓN DE LOS OBJETOS EN ÁMBITOS

Voy a una tienda y veo una serie de plumas. Cada una de ellas presenta las condiciones de los objetos: es delimitable, pesable, usable, canjeable… Como necesito una pluma para escribir una obra, escojo la que me parece más adecuada a ese fin, me la llevo y la inserto inmediatamente en ese proyecto vital. Tal inserción significa que *asumo activamente* las posibilidades que me ofrece. Esa forma activa de asumir posibilidades para dar origen a algo nuevo dotado de valor es la característica básica de la *creatividad*. Vamos a Frankfurt, visitamos la casa-museo del gran Goethe y en ella admiramos la pluma con que escribió el *Fausto*. No lo hacemos por sus cualidades físicas, objetivas, que cualquier bolígrafo actual supera, sino por la relación activa que tuvo con un genio de la creación literaria; la admiramos, por tanto, como ámbito, no como objeto.

Al tratar creativamente una realidad objetiva, se la convierte en ámbito, pues

se la considera como una *fuente de posibilidades*. Podemos decir que la «ambitalizamos», la elevamos de rango en cuanto realidad y la convertimos en «única» para nosotros. Con ello seguimos una orientación opuesta a la del *reduccionismo*, que tiende a empobrecer la vida humana y cuanto la rodea.

Una mesa vulgar es, de por sí, un objeto, pero, si la tomo como lugar de trabajo, entra en *relación operativa* conmigo, me ofrece posibilidades, y en la misma medida se transforma para mí en ámbito.

Tomas una tabla cuadrada. Es un mero *espacio físico*. Pintas en ella pequeños cuadrados en blanco y negro, colocas sobre ellos unas figuras de ajedrez y empiezas a jugar. La *tabla* se ha convertido en *tablero de juego*. Has transformado el objeto en ámbito, sin que pierda sus condiciones de objeto. Al entrar en *juego creativo*, toda realidad adquiere condición de *ámbito* y gana un rango más alto que los objetos.

Tu anciana madre enferma debe reposar largas horas en un sillón. Debido a ello, el sillón, como objeto, se va deteriorando progresivamente (nivel 1), pero al mismo tiempo cobra un valor nuevo: es el lugar donde un ser querido vive sus últimas horas de vida (nivel 2). La relación constante y, en cierta medida, activa con tu madre, a la que ofrece la posibilidad de realizar un tipo de reposo distinto al de la cama, más abierto a la comunicación, dota al sillón de una condición especial. Deja de ser un mero objeto, para adquirir condición de ámbito. Cuando tu madre fallece, el sillón, como objeto desgastado, debería ser alejado rápidamente del hogar. Pero ¿no es cierto que algo en tu interior te impide deshacerte de él con desenfado, como si fuera un simple *trasto?*

Un cambio semejante se opera en el objeto (nivel 1) que recibimos como *regalo* (nivel 2). Gana un valor correlativo al sentido que tal obsequio ha tenido para nosotros. A veces condensa toda una relación de largos años con una persona o una familia. Lleva consigo, como una orla, todo un mundo de relaciones, afectos y agradecimientos. Por eso ya no es para nosotros un mero objeto, sino un ámbito, un campo de vida. De ahí que resulte improcedente el darlo nosotros a otra persona, ya que, con independencia de su valor económico, ese regalo juega en nuestra vida un papel singular, una función constructiva. Ha entrado en la *red de interacciones* que constituye nuestra existencia humana auténtica. Sacarlo de esa red empobrecería nuestra vida personal.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

No sucede esto con un objeto que fue adquirido por vía de canje. Tal procedimiento implica, asimismo, una relación, pero ésta no entraña un *obsequio de la persona*, como en el caso del regalo, sino un *intercambio de intereses*.

Los bienes que uno posee adquieren un rango elevado cuando son asumidos en una relación de amor oblativo, generoso. Entonces dejan de ser medios para los propios fines y satisfacciones, y se convierten en medios en los cuales se fundan relaciones de encuentro. Esta conversión confiere pleno sentido a la propiedad privada. Con razón escribe Saint-Exupéry:

> «Yo no amo a los sedentarios de corazón. Los que no intercambian nada no llegan a ser nada. Y la vida no habrá servido para madurarlos. Y el tiempo corre para ellos como un puñado de arena y los pierde»[1].

Una transformación semejante tiene lugar en los edificios, redes viales, puentes, plazas, calles, ciudades… cuando el hombre les confiere el papel de *lugares de interrelación y encuentro*. Entonces adquieren su sentido pleno. De ahí el carácter creativo de ciertos actos sociales como la inauguración de una red vial o la consagración de un templo. Un templo empieza a ser tal cuando la comunidad creyente, reunida en torno a su cabeza visible, entra en relación de encuentro con el Dios al que adora.

Resulta emotivo observar cómo se transfigura la vida entera cuando uno se acostumbra a ver las realidades no sólo como *objetos estáticos*, inertes, sino también como posibles *compañeros de juego* en la gran tarea de hacer el mundo verdaderamente *habitable* y convertirlo en *hogar*.

El mundo adquiere carácter hogareño cuando el hombre aprende a *habitar*, en el sentido activo de crear tramas de vínculos amistosos. Ese carácter *transitivo* del habitar lo destacó Martin Heidegger en el campo filosófico, Maurice Merleau-Ponty en el fenomenológico y Antoine de Saint-Exupéry en el literario:

> «He descubierto una gran verdad, a saber: que los hombres habitan…, y que el sentido de las cosas cambia para ellos según el sentido de la casa»[2].

Habitar una casa significa crear en ella una red de vínculos interpersonales que la convierten en *hogar*. Habitar juntos *en una casa* se reduce a compartir un espacio; no exige creatividad alguna. Habitar una casa, en sentido transitivo, supone una voluntad *creadora* de relaciones, los «lazos» a que alude Saint-

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Exupéry en los momentos culminantes de sus obras:

> «¿Qué significa "domesticar"? preguntó el principito al zorro. Este contestó: Es una cosa demasiado olvidada. Significa crear lazos»[3].

2. Los ámbitos crean los modos más elevados de relación

Los «lazos» o relaciones estrechas de convivencia se crean entre ámbitos, no entre objetos. Esta es la razón profunda por la cual hemos comenzado el libro subrayando la existencia de los ámbitos. Un objeto lo puedo manejar, utilizar, canjear… Lo que no puedo es crear con él una relación de intercambio, en la cual yo le ofrezca posibilidades y él me otorgue a mí las suyas. Para crearla, debo verlo como una *fuente de posibilidades*, y entonces ya no lo trato como un objeto sino como un ámbito.

Esas posibilidades me las suelen dar los objetos de una manera más bien pasiva, en el sentido de que soy yo quien las tomo de ellos. El bolígrafo fue diseñado de forma que yo pueda servirme de sus condiciones para escribir. Él no tiene más capacidad de iniciativa que ofrecer unas posibilidades.

Si comparamos el bolígrafo con una partitura musical, observamos que ésta se muestra más activa, tiene ya cierto poder de iniciativa. La partitura expresa una obra musical y ofrece, por ello, al intérprete posibilidades de volver a crearla en un instrumento. Ella es la que manda; el intérprete le obedece. Mejor dicho: ella marca al intérprete el camino a seguir para dar vida a la obra, configura su acción, la inspira. El intérprete está atento a la menor indicación de la partitura, se esfuerza por penetrar en el espíritu de la obra que late en ella. Todo el que toca un instrumento sabe que las partituras tienen una vida especial, de la que carecen cuando se las ve como un mero fajo de papel.

Algo semejante ocurre con el libro que transcribe un poema. La letra impresa me invita a asumir el poema como propio, como una especie de voz interior, que me permite darle vida como si lo gestara por primera vez. Esta posibilidad de asumir una realidad que es distinta de mí y convertirla en el impulso mismo de mi actuar artístico, como declamador, no me la puede ofrecer ningún objeto. Los objetos son distintos de mí, distantes, externos, extraños, ajenos. Y lo serán siempre, a no ser que yo, de modo creativo, los tome como fuente de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

posibilidades que pueda asumir en algún proyecto vital y las incorpore a mi *ámbito de vida*. Con ello *ambitalizo* en alguna medida dicho objeto[4].

La capacidad de iniciativa que tienen la partitura y el libro en relación conmigo cuando toco una pieza musical o leo un poema es mucho menor que la que poseen dicha pieza y dicho poema. El modo de realidad de éstos es superior a la de aquéllos. Por eso la relación que puedo crear con ellos —poema y obra musical— es mucho más íntima.

Intimidad indica aquí la capacidad de fundar un *campo de juego* común. El poema me ofrece todas sus posibilidades expresivas. Yo le ofrezco mis posibilidades interpretativas. El ensamblamiento activo de ambos bloques de posibilidades supone un *juego creativo*, en el que se origina una realidad inédita y valiosa: *la obra en cuestión*. Ésta no existe plenamente en el libro. Empieza a existir de verdad cuando la letra impresa, con su expresividad propia, entra en relación con una persona capaz de leer su mensaje y vibrar estéticamente con él. Las obras artísticas y literarias son el *fruto* de un encuentro.

Acabamos de descubrir la importancia de dos conceptos: *relación* y *encuentro*. Van a ser decisivos en adelante, porque están en la base del ser mismo del hombre. Para comprender lo que somos, desde antes de nacer hasta el cumplimiento pleno de nuestra misión en la vida, debemos comprender a fondo lo que es e implica el encuentro.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

3. Los ámbitos dan lugar a diversos modos de entreveramiento que tejen la trama de la vida humana

Nuestra vida entera se enriquece y transfigura cuando aprendemos a ver cómo se entretejen los ámbitos y dan lugar a ámbitos de mayor envergadura. Ese entretejimiento o entreveramiento es más fecundo a medida que los ámbitos tienen un modo de ser más cualificado. El poema —obra que podemos asumir como algo propio— supera en rango al libro —visto como medio expresivo del poema—. La obra musical supera, asimismo, a la partitura.

El ser humano se halla en un nivel superior al poema y a la obra musical en cuanto a poder de iniciativa. El poema tiene cierto poder de iniciativa en cuanto me marca a mí, como declamador, las pautas de mi actividad, delimita el tema, decide la forma de expresarlo… Me indica, incluso, cuándo yerro en mi

interpretación y cuándo acierto. Pero más iniciativa tuvieron los autores de la obra musical y del poema, que se decidieron a crearlos, escogieron el tema, adoptaron un estilo, realizaron el esfuerzo de configurar mil y un elementos…

Esta capacidad de iniciativa se manifiesta de forma todavía más poderosa en la vida de interrelación personal. Como músico, puedo unirme íntimamente a una obra musical y llegar a tener una relación más estrecha con un compositor alejado de mí en espacio y tiempo que con el ayudante que me pasa las hojas de la partitura si no me une a él ningún lazo de amistad. Pero esta persona es capaz de dirigirse a mí, iniciar una relación de trato, crear conmigo vínculos de amistad, que pueden llegar a ser íntimos… La intimidad con una obra artística supone una forma de unión que nos enriquece y gratifica sobremanera. La intimidad con una persona es mucho más difícil de lograr y mantener precisamente porque las personas tienen un poder mayor de iniciativa, ese poder que denominamos *libertad*. El encuentro interhumano es arriesgado, mas no por ello menos valioso que las formas de relación seguras, como son las artísticas; más bien, al contrario.

Con el fin de adivinar la riqueza que puede adquirir nuestra vida cuando nos consagramos a crear relaciones con distintos ámbitos y fundar de ese modo ámbitos nuevos, hagamos varias experiencias. Son de diversos tipos, para que cada cursillista escoja las que le resulten más familiares. Conviene destacar los diferentes modos de unidad que crea en ellas el hombre con las realidades del entorno.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1) *El entreveramiento del conductor y el coche*

Ampliemos la experiencia —ya esbozada anteriormente— de aprender a conducir. Un coche es, en principio, un conjunto de piezas ensambladas. Cada una es un objeto; puede ser medida, pesada, manejada… Pero el coche, como *instrumento para rodar*, supera la condición de objeto. Es una realidad que ofrece posibilidades para viajar. La relación con el coche *como objeto* se funda al momento: basta tocarle, o meterse en él, para crear ese tipo de relación elemental. En cambio, la relación con el coche *como instrumento que debe ser manejado* requiere un *aprendizaje*. El conductor principiante se sienta ante los mandos y los toma como *objetos para manejar*. Se ve ante ellos casi como un intruso, y se mueve con premiosidad al manejarlos. Los considera como algo

externo y *ajeno*, y lo piensa bien antes de realizar cualquier gesto de mando. Una vez que adquiere práctica, advierte que el coche y él están llamados a unirse y potenciar sus posibilidades. Toma las medidas a los mandos, los siente como prolongación de su brazo, se mueve entre ellos con espontaneidad y libertad. El y el coche forman un *campo operativo*, y en ese campo se superan las divisiones entre el *aquí* y el *allí*. El conductor no está *aquí* y los mandos *ahí, frente* a él. Todos están constituyendo un *campo de acción*, un *ámbito*, en el que no existe lo mío y lo tuyo. El coche otorga al conductor sus posibilidades de rodar. El conductor ofrece al coche sus posibilidades de pilotar. Este ofrecimiento mutuo de posibilidades supone un *entreveramiento creador*: un *modo fecundo de unidad*. El coche es asumido activamente por el conductor; el conductor se siente ensamblado con el coche. No está sencillamente *dentro* de él; se halla *acoplado operativamente* a él.

De manera expresiva, los motoristas llaman «paquete» al acompañante que llevan a la espalda. Pero ellos, como pilotos, están lejos de considerarse como un objeto puesto sobre la moto. Se hallan en *relación de interacción* con ella, formando un solo ámbito, del cual la moto y el piloto constituyen dos polos complementarios. Cuando se da tal forma de unión, surge una tercera realidad: *la moto en acto de ser conducida; el conductor en acto de conducir la moto*.

Esta forma elevada de unidad funcional es un entreveramiento de dos ámbitos, dos fuentes de iniciativa, y esa unión da lugar a una forma nueva de realidad. En ésta cobran pleno sentido las realidades que le dan origen.

2) *El entreveramiento del piloto y el avión*

Antoine de Saint-Exupéry, piloto de profesión que perdió la vida en una misión de guerra, describe de forma inigualable el modo intenso y fecundo de unidad que se establece entre el piloto y el avión. En el texto siguiente se advierte que el autor no consideraba su avión —un aparato militar de los años 40— como un objeto, sino como un centro de iniciativa, un ámbito:

> «Todo este lío de tubos y cables se ha tornado red de circulación. Yo soy un organismo extendido en el avión. El avión produce mi bienestar cuando giro un botón que calienta progresivamente mis ropas y mi oxígeno. Y es el avión quien me alimenta. Antes del vuelo, todo esto me resultaba inhumano. Pero ahora, amamantado por el avión mismo, experimento por él una especie de ternura filial»[5].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

En otro pasaje, «Saint-Ex» —como le llamaban sus compañeros— describe la *unidad operativa* que se funda entre el piloto y el avión, en este caso un hidroavión:

> «Con el agua y con el aire entra en contacto el piloto que despega. Cuando los motores están embalados, cuando el aparato hiende ya el mar contra un duro chapoteo, el casco suena como un gong y el hombre puede seguir este trabajo en el estremecimiento de su cuerpo. Siente cómo el hidroavión se carga de poder, segundo a segundo, a medida que gana velocidad. Siente cómo se prepara en esas quince toneladas de materia la madurez que permite el vuelo. El piloto cierra las manos sobre los mandos, y poco a poco en sus palmas huecas recibe este poder como un don. Los órganos de metal de los mandos, a medida que se les concede este don, se convierten en mensajeros de su potencia. Cuando ésta se halla madura, con un movimiento más simple que el de coger algo, el piloto separa el avión de las aguas y lo instala en los aires»[6].

3) *El entreveramiento de unos ámbitos expresivos con otros*

La riqueza multicolor del arte, con su acervo de posibilidades inagotables, arranca de la capacidad de entreverarse que tienen los diferentes recursos artísticos, vistos como ámbitos.

Un tema musical no se reduce a un puñado de sonidos; es un *germen expresivo*, lleno de potencialidad creativa. La *Appassionata* de Beethoven, una sonata tan amplia como profunda, surge de un tema de tres notas: *do, la b, fa*. Su fecundidad se alía y potencia con la de otros temas y da lugar a un espléndido edificio sonoro, lleno de dramatismo. Este edificio es un campo de juego, un lugar de interacción de diversos ámbitos. Si los temas musicales no fueran ámbitos —fuente de posibilidades— y no pudieran vincularse estrechamente entre sí e incrementar su expresividad al contraponerse y complementarse, tendríamos células expresivas aisladas, pero no *un cuerpo expresivo*.

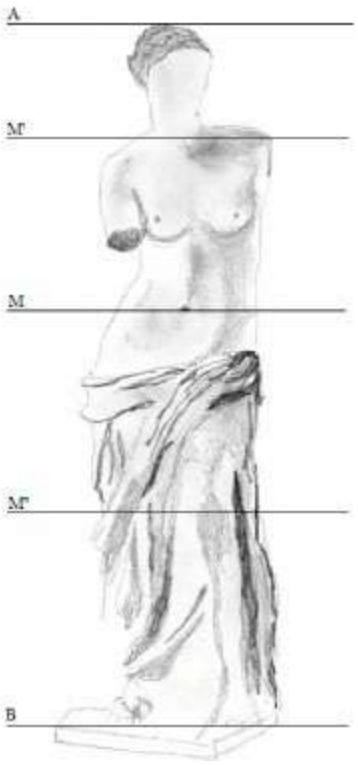
Cada timbre sonoro —por ejemplo, la flauta o el fagot— es una fuente de expresividad, por tanto, un ámbito o realidad abierta. Por eso puede entreverarse con otros y formar un conjunto unitario, que es un encuentro artístico. Estos conjuntos expresivos, al entretejerse con otros, dan lugar a *ámbitos expresivos de mayor envergadura*, que constituyen verdaderos prodigios de técnica y de belleza. Recordemos los grandes *motetes* a dos coros de los hermanos Gabrielli y de J. S. Bach, así como las diversas formas de *concierto*.

Resulta admirable observar cómo ensamblan los grandes solistas el sonido de su instrumento con el de la orquesta que los acompaña. Ese ensamblamiento tan

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

bello es posible porque se trata de dos ámbitos expresivos, y todo ámbito lleva en sí la querencia a ampliar su radio de acción vinculándose a otros ámbitos, a fin de potenciar mutuamente sus posibilidades.

También en la pintura, la escultura y la arquitectura observamos que las diferentes partes de las obras guardan proporción entre sí y contrastan y complementan sus ámbitos expresivos para generar belleza. Los artistas y los arquitectos griegos descubrieron que, si se divide una superficie en dos partes, una de las cuales ocupa el 0,382 del conjunto y la otra el 0,618 —o bien, el 0,528 y el 0,472—, se logra un efecto de gran equilibrio y belleza. Así, la Venus de Milo fue concebida conforme a estas relaciones, conocidas como «número de oro» o «sección áurea». Puede observarse con claridad en la figura siguiente:



4) *Las obras artísticas se entreveran entre sí merced a su condición «ambital»*

Contemplemos la obra escultórica del gran Augusto Rodin titulada «La catedral».

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Se trata de dos manos derechas, pertenecientes a dos personas de distinto sexo. Se hallan a punto de entrelazarse y formar un *espacio físico* de unión y un *espacio lúdico* de amparo. Todo lo que implica el encuentro humano vibra luminosamente en estas dos manos broncíneas que perpetúan el gesto de acercarse con voluntad de comunicación y entreveramiento.

Confrontemos este tipo de acercamiento con el que tiene lugar en la bóveda de una catedral gótica que está a punto de concluirse.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Diversas columnas se alzan desde lugares diferentes, ascienden a lo alto, siguiendo cada una su propio camino. Al ganar cierta altura, se bifurcan, se entretejen en la bóveda y forman una trama de nervaduras. Éstas contrarrestan las cargas del techo y las orientan hacia las columnas y los arbotantes, que ofrecen su colaboración desde el exterior. Al realizar esta función ineludible para el sostenimiento del edificio, estos diversos elementos —columnas, nervaduras, bóveda…— fundan un *espacio físico unitario*, acogedor y bello.

Al reunirse en este espacio con voluntad de crear vida comunitaria, los creyentes transforman el *espacio físico* en un *espacio lúdico*, un campo de encuentro religioso, un ámbito. El creyente que vive empapado del ideal religioso capta al mismo tiempo estos dos sentidos del espacio —el físico y el lúdico— porque *vive simbólicamente*, es decir, experimenta en su propio ser el entrelazamiento de la realidad natural y la sobrenatural.

El ámbito creado por el entreveramiento de los elementos materiales y transfigurado por la luz solar que se tamiza a través de las vidrieras es visto como una plasmación sensible del *ámbito espiritual* que se constituye al unirse en la iglesia los fieles bajo el impulso del mismo Espíritu.

La armonía arquitectónica florece aquí en un encuentro desbordante de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

sentido y de belleza. Siempre la unidad, el orden, la armonía van hermanados con el surgir de la belleza, que los antiguos definían sabiamente como «el esplendor del orden, de la forma, de la realidad». *«¡Ciudadela, yo te edificaré en el corazón del hombre!»*, exclama Saint-Exupéry, que, en su magna obra póstuma *Citadelle*, quiso crear una *catedral literaria*, un lugar de amparo y plenitud humana. La clave de bóveda que sostiene esa catedral edificada en el corazón del hombre es el acto de *encuentro*, entendido con todo rigor. Si este acto falla, se desmorona el conjunto, y cada uno de sus elementos pierde su sentido cabal[7].

La clave de bóveda es un punto de confluencia en el que vibra la tensión de cada elemento hacia la unidad. Visto desde ese lugar crucial, cada elemento es *un nudo de relaciones*. Esta es justamente la idea que se tiene de cada ser cuando se lo ve a la luz del ideal de la unidad. La armonía, el ensamblamiento mutuo lo sostiene todo y lo embellece.

Volvamos a la obra de Rodin. Dos manos que se hallan cercanas y dirigidas hacia lo alto pueden presentar diversos sentidos. En una escultura denominada «La catedral» van, obviamente, buscando la clave de bóveda del edificio que llamamos *hogar*. Una catedral supone el lugar por excelencia del encuentro espiritual de los creyentes. Considerar como una catedral la unión de un hombre y una mujer, simbolizados por su mano derecha, significa concebir el amor conyugal como un ámbito de encuentro tan profundo que es afín al ámbito sagrado del encuentro de los creyentes con Dios. Con razón merece la familia la denominación de *iglesia doméstica*.

Esta obra de Rodin es simbólica porque plasma un *ámbito de encuentro* y remite al ideal supremo de la vida humana que es fundar los modos más elevados de unidad con las realidades del entorno. Esta hondura de sentido le viene dada a la obra por entreverar dos ámbitos de realidad distintos y complementarios: la *familia* y el *templo cristiano*.

La vinculación activa de ámbitos constituye una forma de *orden*. El orden —y, derivadamente, la *armonía* — fue considerado desde los griegos como *fuente de luz y belleza*. La luz del sentido y la belleza brotan, como una llamarada, cuando dos o más ámbitos se entrelazan, no cuando dos o más objetos se yuxtaponen.

4. El entreveramiento de ámbitos y el sentido de los acontecimientos humanos

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Las obras literarias no describen meros *hechos* sino *acontecimientos* vividos por las personas y las sociedades. De ahí la necesidad ineludible de conocer a fondo lo que implica cada acontecimiento si queremos captar el alcance de dichas obras. ¿Qué significa exactamente dictar sentencia, proclamar la palabra en una asamblea litúrgica, proclamar un presidente electo? La mejor preparación para interpretar adecuadamente la literatura es ahondar en estas cuestiones y en otras afines.

1. Un juez pronuncia una frase serenamente, y una persona es condenada a cierta pena. El protagonista de la obra de Albert Camus *El extranjero* no entiende cómo unas palabras normales, que se las lleva el viento, pueden condenarle a ser ajusticiado en público a los pocos días. Es lógico que no pudiera explicarlo porque se movió toda la vida en nivel de objetos, no de ámbitos[8].

En el momento del juicio, todas las personas son vistas como ámbitos. El juez encarna el ámbito de la sociedad, y habla en nombre de ella. El reo es considerado como un centro de iniciativa que abarca cierto campo en la sociedad y ejerce un influjo nocivo. Estos dos ámbitos —el del pueblo, encarnado en el juez, y el del reo— se interfieren a veces colisionalmente. Tal colisión y la necesidad de evitarla en el futuro es manifestada expresamente por las palabras del juez que, como es obvio, no se reducen a un medio comunicativo de un contenido. Expresan algo directamente: «El reo queda condenado a tal o tal pena…». Pero, además de medio expresivo, son *la plasmación sensible de un choque de ámbitos*. De ahí su tremenda eficacia.

2. Cuando alguien se incorpora a una institución —familia, centro escolar, Iglesia, club deportivo, partido político…—, lo hace en condición de *persona*—ser abierto a la comunidad, por tanto *ámbito*—, no de mero *individuo*. Esto implica el deber de comportarse como *centro de iniciativa,* no como un peso muerto, y el derecho a tener *libertad de acción*.

Si esto es así, *proclamar una doctrina* ante personas que pertenecen a una misma institución no se reduce a comunicar algo. Supera el mero leer. Equivale a manifestar la adhesión propia al ámbito de vida que implica aquello que se transmite. A la inversa, oír proclamar una doctrina supera el mero hacerse cargo de ella mediante la lectura privada. Supone verse instado a *participar* en un

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

ámbito de vida en el que se halla inmerso quien transmite el mensaje. Toda proclamación tiene por meta el entreveramiento de dos o más ámbitos de vida.

3. Cuando se celebran elecciones generales, la nación se polariza en torno a diversos grupos políticos que luchan acerbamente. Y llega el momento de proclamar al presidente electo. El Ministro de Justicia representa al pueblo entero. El presidente electo es la cabeza visible del partido vencedor. Cuando jura su cargo ante el ministro, el campo que abarcaba hasta ahora se amplía. Su condición de ámbito de realidad gana un alcance superior: pasa a ser representante de todo el pueblo. El ministro puede no ser correligionario del presidente electo. Pero en este momento no actúa como hombre de partido, sino de representante del pueblo. Tampoco el presidente ha de comportarse en adelante como presidente del partido que lo elevó al triunfo. Su ámbito de vida será distinto: implicará el conjunto de fuerzas directivas de la nación.

El acto de proclamación, en el que se declara a tal persona presidente, significa el entrelazamiento del ámbito del pueblo, con todo cuanto implica —incluso las luchas políticas—, y el presidente como cabeza visible de un equipo gobernante, visto como un ámbito de posibilidades directivas en todos los aspectos de la gestión pública[9].

5. Las experiencias reversibles y la actitud creativa

Las experiencias reversibles, de doble dirección, sólo se dan entre seres que muestran cierto poder de iniciativa. Por eso, si queremos vivir tales experiencias y beneficiarnos de su inmensa riqueza, debemos *respetar* todas las realidades en lo que son y en lo que están llamadas a ser. El que no respeta una realidad puede dominarla, pero es incapaz de crear con ella una relación de encuentro. Uno es creativo cuando *recibe activamente* ciertas posibilidades que le permiten dar origen a algo nuevo, dotado de sentido.

En las experiencias de dominio, la persona que actúa goza de primacía absoluta sobre la realidad a la que se dirige su acción. Doy un golpe a un objeto, y éste se desplaza de modo correlativo a mi impulso. Yo actúo sobre él, y él padece el efecto de tal actuación. Esta actividad dominadora responde al esquema «acción-pasión».

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Cuando adopto una actitud respetuosa, no tomo las realidades con que me relaciono como objetos pasivos de mi actividad. Les otorgo la autonomía necesaria para recibir unas posibilidades y ofrecer otras. Te invito a dar un paseo por el jardín. Tú aceptas, pero me indicas que será mejor por la calle. Yo asiento, y realizamos el paseo. Mi invitación fue un acto mío libre, dirigido a tu libertad. Y lo mismo tu respuesta. Esta experiencia *reversible* que hemos vivido se guió por el esquema «apelación-respuesta»: yo te invité y tú respondiste con una capacidad de iniciativa semejante a la mía.

A esa actitud fecunda de respeto se opone la voluntad de *reducir* el valor y la capacidad de acción de los demás. Por eso el *reduccionismo* anula de raíz la creatividad del hombre, ya que amengua al máximo su capacidad de realizar experiencias reversibles.

La actitud de respeto se traduce en prontitud para captar las *imágenes*, pues en ellas se pone de manifiesto la dualidad de niveles —el objetivo y el ambital— de las realidades. Toda imagen es bifronte: sensible y metasensible a la vez. En su faz sensible revela una realidad superior a lo sensible. Te digo una broma y te ríes. En tu sonrisa veo los rasgos de tu cara dispuestos de una determinada forma y en ellos capto inmediatamente tu persona sonriente. Tu sonrisa es, por ello, una *imagen*, no una mera *figura*. La figura transmite los rasgos de una cara a fin de que se la reconozca. Pero no remite a la intimidad de la persona. La figura es plana, tiene sólo una vertiente, la más a flor de piel.

Alberto Durero grabó en madera dos manos plegadas la una sobre la otra. Ambas tienen una figura, la propia de unas manos humanas. Pero, al mismo tiempo, son una imagen: representan a la persona entera en actitud de súplica. Lo que, en definitiva, quiso ofrecernos el artista no fue la figura de unas manos, sino la imagen de un *ámbito de súplica*.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

En *La perla*, John Steinbeck nos quiere poner ante los ojos el peligro que encierra a veces un gran éxito, aunque parezca satisfacer nuestras ilusiones y resolver de golpe los problemas que nos acosan. Al obtener dicho éxito, nuestro «mundo» cotidiano —el ámbito de vida que habíamos configurado a lo largo de años— se altera y podemos perder la pequeña cuota de felicidad que albergaba. La trama de ilusiones que tenía el pobre Kino en su choza —cambiar sus ropas raídas, dar educación a su hijo, garantizar el alimento a la familia— cobran cuerpo en una *imagen:* la perla, una perla espléndida que equivale a una fortuna. En el contexto de la vida de esa familia, tal perla es más que una joya; es la imagen de un mundo más atractivo, una vida más digna, el logro de una meta. Se trata de un mundo bello y rico como una *música armónica*, que también constituye un ámbito expresivo. Por eso, con perfecta coherencia habla el autor de «la música de la perla», «la melodía de la perla»…

> «Kino miró su perla, y Juana bajó las pestañas y arregló el chal para cubrirse la cara y ocultar su emoción. Y en la incandescencia de la perla se formaron las imágenes de las cosas que el ánimo de Kino había considerado en el pasado, y que había desechado por imposibles».

> «En la perla vio cómo estaban vestidos: Juana con un chal, aún tieso de tan nuevo, y con una nueva falda, y por debajo de la larga falda, Kino vio que llevaba zapatos. Era en la perla: la imagen resplandecía allí. Él mismo vestía ropa blanca nueva, y llevaba sombrero nuevo —no de paja, sino

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

de fino fieltro negro— y también usaba zapatos —no sandalias, sino zapatos de cordón—. Pero Coyotito —y era el más importante— llevaba un traje azul de marinero de los Estados Unidos, y una gorrita de piloto como la que Kino había visto una vez en un barco de recreo que había entrado en el estuario. Todas estas cosas vio Kino en la perla reluciente y dijo: Tendremos ropas nuevas. Y la música de la perla se elevó como un coro de trompetas en sus oídos»[10].

Pero no sólo habla el autor de «la música de la perla» y de «la melodía de la familia, de la seguridad y el calor y la plenitud de la familia», sino también de «la música del enemigo» y «la canción del mal»[11]. Eso indica que la alusión a la música no se basa tanto en su posible belleza y atractivo cuanto en su condición de *ámbito expresivo*, que puede ser cálido o gélido, acogedor u hosco.

6. Ejercicios para captar la honda expresividad de las imágenes

1. En *La metamorfosis*[12], Franz Kafka nos muestra a un joven convertido en un bicho desvalido. Que no se trata de un cambio real lo indica el hecho de que sigue pensando y sintiendo como un ser humano. Se trata obviamente de una *imagen*, que da cuerpo al *ámbito de humillación* a que se vio reducido Gregorio Samsa, al advertir que sus padres lo consideraban como un mero medio para sostener económicamente la familia. La tensión de la obra procede de la voluntad de Samsa de volver a elevarse al nivel de la creatividad. En un momento, parece levantar el ánimo al oír una melodía musical que su hermana toca en el violín. Pero es precisamente esta hermana la que provoca su anulación como persona al decir a sus padres que «eso» que está ahí ya no es «Gregorio», sino «un bicho».

Lo único que unía todavía a Samsa con el nivel de la creatividad y, por tanto, con la vida humana personal era su voluntad de ayudar económicamente a su hermana para ampliar estudios musicales en el conservatorio de Praga. Al romperse esa mínima relación con el mundo de la creatividad, Samsa desaparece de la escena. Su *ámbito de realidad personal* perece por asfixia, pues, como veremos ampliamente en el próximo capítulo, «el hombre es un ser de encuentro», un ámbito que procede del encuentro y está llamado al encuentro[13].

2. *La salvaje* —de Jean Anouilh— nos presenta a Teresa en la mansión de su prometido, un joven triunfador en todos los aspectos. En la sala de visitas resalta una estantería repleta de libros de bella factura. Teresa, que representa y encarna

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

el mundo de la extrema pobreza, se pone fuera de sí, toma los libros a puñados y los arroja contra la pared mientras dice: «*¡Cochinos libros!*». Su padre, un hombre elemental, no comprende el gesto de su hija y le pregunta sorprendido qué le han hecho «esos libracos».

Un libro integra diversos modos de realidad. ¿Cuál de ellos provoca la ira de Teresa? ¿Por qué se muestra sorprendido el padre ante la reacción airada de su hija? Todo libro presenta, en primer lugar, un modo de realidad *físico*; tiene un volumen, un peso, unas medidas, un material… Este material puede ser de calidades distintas: estar mejor o peor trabajado, producir impresión lujosa o pobre. En cuanto transmite un contenido determinado, el libro ensambla el modo *objetivo* de realidad con un modo *ambital*, que abarca diversas vertientes: la intelectual, la afectiva, la volitiva, la creativa… Este modo de realidad ambital engendra *poder*, ya que el saber abre multitud de posibilidades en la vida.

Teresa es una joven inteligente, pero de formación precaria: un diamante en bruto. Al adentrarse en el mundo de su novio —un ámbito desbordante de posibilidades de todo orden—, percibe de modo abrupto el desnivel abismal que media entre el mundo de la pobreza y el de la riqueza. El mundo poderoso de la riqueza viene simbolizado en primer término por el lujo de la sala en la que se halla y, en un plano más profundo, por el saber que otorgan los libros. El gesto de arrojar los libros de forma intempestiva e injuriosa encarna la colisión que se daba en su ánimo entre la atracción que ejercía sobre ella el mundo de la riqueza y el desvalimiento humillante que provoca la ignorancia. No son los libros vistos como ejemplares concretos, ni el saber que ellos encierran lo que irrita a Teresa; es el *poder* que confiere el saber.

Su padre se halla atenido en todo momento a las impresiones más a mano, las más superficiales. Ve los libros en su aspecto concreto y externo, y no entiende que éstos le hayan podido hacer a su hija el menor mal. No advierte que Teresa maltrata unos libros concretos, pero lo que ataca es algo menos tangible y más eficiente.

Al final de la obra, Teresa nos sorprende con una acción todavía más llamativa: abandona a su novio días antes de la boda, sin que haya mediado el menor incidente. Le oye tocar en el piano una obra llena de armonía, y piensa que ésta es símbolo de la riqueza desbordante que alberga el mundo de su prometido. En tal océano de felicidad, ella no va a ser más que una simple gota.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Esa plenitud se contrapone de repente a la extrema penuria de quienes siguen sometidos al mundo de la pobreza —al que ella pertenece por sus raíces— y va en busca de alguien que no tenga en la vida otra esperanza que la de encontrar un amor sincero: «*Siempre habrá un perro perdido en alguna parte que me impedirá ser feliz*»[14].

Un afamado crítico de teatro afirma que Teresa actúa aquí de forma *histérica*, falta de toda motivación racional. Esta interpretación empobrece el sentido de la obra. Es cierto que en el plano de los objetos y las acciones externas que perciben los sentidos no ha sucedido nada que justifique su acción. Pero, en el plano de los afectos profundos, de la colisión de ámbitos de vida —el ámbito de la pobreza y el ámbito de la riqueza—, Teresa vivió un largo drama, y al final lo resolvió a impulsos de una actitud *generosa*. Para una persona desamparada, su amor podría significarlo todo en la vida. Para un hombre desbordante de riqueza —es decir: de todo género de posibilidades—, su amor no sería sino un elemento más en una decoración ya recargada.

Este ejemplo literario nos revela que, para entender los acontecimientos de la vida humana, debemos distinguir los diferentes modos de realidad y precisar cuidadosamente en cuál de ellos se mueve cada persona en cada momento. Analizada en el plano de los ámbitos, la expresión « *¡Cochinos libros!*»—de por sí un tanto vulgar— se carga de sentido «poético», porque expresa el *ámbito de colisión* del mundo de la pobreza y el mundo de la riqueza. El lenguaje poético es lenguaje referido a ámbitos. El lenguaje prosaico transmite datos objetivos. El lenguaje poético nos ofrece *imágenes*, con su doble vertiente: sensible y suprasensible. En el acto de arrojar los libros y maldecirlos vemos, en primer lugar, un gesto y una figura sensibles, y, más allá, intuimos la lucha interior que se está librando en el espíritu de la joven pobre enamorada del joven rico.

La literatura de calidad expresa los ámbitos y los entreveramientos de ámbitos que tejen la trama de la vida humana. Estos ámbitos se dan en un plano distinto al de los objetos y los meros hechos, pero se apoyan siempre en él. La sonrisa es algo más que la suma de los gestos de la cara, pero sin éstos no puede existir. La vinculación viva y expre-siva de ambos planos complementarios de realidad se da en las imágenes. Nada ilógico que la literatura se exprese con imágenes.

Acostumbrarnos al lenguaje complejo de las imágenes es indispensable para interpretar las obras literarias y hacerse cargo de su mensaje humanístico más

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

hondo.

3. Cada ámbito está abierto de por sí a otros ámbitos. Su rango como ámbito depende de su capacidad de abrirse a otros, entreverarse con ellos y fundar, así, ámbitos nuevos de mayor amplitud. Pero estos entrelazamientos de ámbitos pueden ser de dos tipos: *colisionales* o *armónicos*. Toda la vida humana consiste en tejer y destejer ámbitos de todo orden. La tarea básica de la literatura es expresar esta trama de actividades creadoras o anuladoras de ámbitos.

El conflicto de *Antígona*—en la tragedia homónima de Sófocles— no consiste en el enfrentamiento de dos personas individuales —Creonte y Antígona—, sino de los ámbitos que ellas encarnan y de los que son imagen: el *ámbito de la ley* (Creonte) y el *ámbito de la piedad fraterna* (Antígona), que es una especie de ley no escrita pero grabada en el corazón. Por eso todavía hoy nos afecta profundamente esta historia, que puede muy bien ser la nuestra si nuestros sentimientos se ven enfrentados con una entidad poderosa que impone su «ley».

En *Todos los hijos de Dios tienen alas,* Eugene O'Neill describe el amor de dos jóvenes, él de raza blanca y ella de raza negra. No hay problema alguno entre ellos, como personas. Se quieren, y desean crear una familia. Pero pertenecen a dos grupos sociales antagónicos, dos ámbitos de vida irreconciliables en ese momento y lugar. El choque se da entre ámbitos, no entre personas. Esta circunstancia eleva la obra a un nivel de alta calidad y la convierte en «clásica», por cuanto desborda las limitaciones de espacio y tiempo y afecta a toda persona que viva las tensiones de los ámbitos que forman el tejido de su sociedad.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

7. Ejercicios para descubrir la riqueza de las experiencias reversibles

Al realizar experiencias reversibles de modo reflexivo, quedamos asombrados al descubrir los modos profundos de unidad que podemos crear con ciertas realidades de nuestro entorno[15]. Propongo al lector una experiencia sencilla y extraordinariamente fecunda: la de interpretación de un poema.

Aprende un poema de memoria. Saber algo de memoria no equivale a almacenarlo pasivamente en la interioridad, sino a asumirlo creativamente. A partir de las investigaciones de Henri Bergson sabemos que recordar es volver a pasar por el corazón, es decir, revivir, traer de nuevo a la realidad. La memoria

es la mejor colaboradora de la inteligencia. Lo descubrirás gozosamente si te retiras a tu habitación, y, a ser posible en la oscuridad —para lograr una concentración absoluta—, declama este poema de J. Manrique con intención de crearlo de nuevo, como si fuera por primera vez:

«Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar
que es el morir;
allí van los señoríos,
derechos a se acabar
y consumir […]».

Repite la estrofa una y otra vez, cambia el ritmo de la declamación hasta que se ajuste lo mejor posible al sentido interno del poema, perfecciona los acentos, ahonda en cada una de las palabras, marca las aliteraciones —las eses y erres deslizantes…—, y verás cómo, a no tardar, sientes que el poema se te va interiorizando, de modo que acabas sintiéndolo como tuyo, aun siendo distinto, y se convierte en una voz interior. Ha dejado de serte externo, extraño y ajeno para hacérsete íntimo. Esta intimidad te permite conocerlo más y más, penetrar en su secreto, en su belleza escondida.

Observarás que el poema te da luz para comprenderlo más profundamente a medida que lo vas configurando, de modo que cada vez lo configuras mejor. En realidad, lo configuras en cuanto te dejas configurar por él. ¿Quién tiene la primacía en este proceso de mutuo enriquecimiento? Tú mismo vas a responder a esta pregunta si reparas en ciertos aspectos de la experiencia que estamos analizando. Cuando repites el poema para darle su cuerpo expresivo cabal, y lo haces como si fueras su autor, viviéndolo en su génesis, ¿no es cierto que actúas con gran energía y, al mismo tiempo, te sientes llevado; te mueves con libertad y sigues el cauce trazado por la obra; eres autónomo y libre en las decisiones que tomas, y, cuanto más afirmas esa libertad, mayor experiencia tienes de ser absolutamente fiel a la obra? Pues grava bien esta idea: siempre que tu actividad presente estas características *contrastadas*, da por seguro que *actúas inspirado*. Sentirse inspirado es verse vinculado libremente a una realidad valiosa. La inspiración no es un arrebato que te arrastre fuera de ti, sin colaboración tuya y

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

sin saber a dónde eres llevado, como temió Platón en el diálogo *Ión*. Estar inspirado es ser llamado por un valor a realizar el esfuerzo de asumirlo activamente y colaborar a fundar un *campo de juego* que es, a la vez, un *campo de iluminación*.

La inspiración no tiene eficacia sin nuestra colaboración esforzada, pero nuestro esfuerzo a solas es insuficiente. Hoy se subraya en demasía la importancia del trabajo del artista a expensas del otro polo que es la inspiración. Se olvida que ésta es un fenómeno *dialógico*.

Intenta responder ahora a la pregunta anterior sobre cuál de los elementos de una experiencia reversible tiene la primacía. Sin duda te negarás a hablar de primacía, y subrayarás que lo decisivo es el *ámbito de colaboración* que debe fundarse. En toda experiencia reversible puede aplicarse el criterio de valoración que el pensador hebreo Martin Buber estableció para la relación de encuentro. Lo importante —venía a decir— no eres tú, lo importante no soy yo; lo decisivo es lo que acontece *entre* tú y yo[16].

El poema, tal como aparece a una primera lectura, se muestra desbordante de posibilidades latentes. Pero, lo mismo que la obra musical, teatral y coreográfica, tiene que esperar la llegada del *Príncipe azul* que le infunda vida. Ese « *príncipe*» es el lector dotado de espíritu creativo. ¿Puede decirse que la vida del poema se debe exclusivamente al lector, como re-creador del mismo? Sería excesivo. La vida del poema surge propiamente en el acto de ser asumido activamente por alguien capaz de poner en juego los recursos que albergan sus versos.

Estamos ante una experiencia *relacional*, no *relativista*. El lector tiene el poder de infundir vida al poema, pero esa facultad creadora la recibe en buena medida de la energía que late en el poema mismo. No se trata de una paradoja, sino de una acción reversible tan compleja como fecunda.

Una vez terminada la experiencia del poema, te invito a reflexionar sobre el tipo peculiar de unidad que has creado con él. Es sorprendente la intensidad de tal unión y la alta calidad de la misma. El poema se te ha hecho *íntimo*, sin dejar de ser *distinto*. Te ha venido dado *de fuera*, pero ahora brota en *tu interior* como si lo hubieras creado tú.

He aquí un descubrimiento que nos abre mil horizontes de comprensión de la vida humana: Cuando realizamos experiencias reversibles, superamos la escisión

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

entre el *interior* y el *exterior*, el *dentro* y el *fuera*, lo *cerradamente mío* y lo *crispadamente tuyo*. Esta superación nos permite abrirnos a toda suerte de realidades distintas de nosotros sin riesgo de perdernos en ellas, amenguar nuestra identidad personal, alienarnos. Muy al contrario, es entonces cuando logramos el pleno desarrollo de nuestra personalidad.

8. Importancia de la interrelación y la inspiración

El ser humano recibe el don de la vida, pero su ser no está del todo predeterminado por la especie, como sucede con la planta e incluso con el animal; tiene que ir configurando su personalidad a lo largo del tiempo y en las distintas situaciones en que se halla.

Esa configuración la lleva a cabo recibiendo activamente las posibilidades que le ofrece la tradición a través de la sociedad actual. Esa capacidad de *recibir activamente* posibilidades se denomina *creatividad*. Para ser creativos, debemos unirnos estrechamente con cuanto nos rodea. Esa unión la fundamos, sobre todo, con las realidades vistas como ámbitos, no como meros objetos.

Martin Buber, inspirado en la religión de la Alianza, nos facilita, en su obra *Yo y tú*, esta clave de interpretación de la vida: *«El que dice tú al otro no posee nada, no tiene nada, pero está en relación»*[17]. Decir «tú» a otra persona significa tratarla como un compañero de diálogo y de vida, no como un «ello» impersonal, un objeto manejable y utilizable. El que adopta esta actitud respetuosa, no dominadora, renuncia a sacar provecho interesado de la relación con las personas de su entorno. Tal renuncia implica una pérdida en cuanto a bienes cuantificables, pero supone una ganancia respecto a la creación de relaciones. Si el hombre es «un ser de encuentro» y la relación es decisiva para su logro como persona, establecer auténticas relaciones personales es la perla escondida por la cual vale la pena venderlo todo.

Al tratar una realidad como ámbito, respetando e incluso promoviendo su poder de iniciativa, se realizan experiencias reversibles, de doble dirección. Estas experiencias presentan una calidad progresivamente más alta a medida que pasamos del plano de los objetos al de los ámbitos, y dentro de éste al nivel de los seres personales:

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

– Produces un objeto, digamos un bolígrafo, y éste te ofrece las posibilidades que has puesto en él. Y lo usas para tus fines. He aquí un grado, siquiera mínimo, de *reciprocidad*. Escribir con ese bolígrafo es una experiencia *reversible*.
– Contruyes un piano y lo dotas de unas características determinadas. Al interpretar una obra de estilo adecuado a las condiciones de tal instrumento, éste *colabora* contigo de modo muy activo. Entre los dos se funda un tipo de unidad muy fuerte y fecundo. Sientes que el piano es para ti un compañero de juego. Su sonoridad peculiar te inspira, te enardece en casos, te guía en tu búsqueda del núcleo expresivo de la obra. La relación de *reciprocidad* es, en este caso, mayor.
– Ves una partitura musical y adivinas entre la fronda de las notas y signos la presencia de una obra valiosa. Te sientes apelado, invitado a dar cuerpo sensible a las formas que alientan virtualmente en la partitura. Tu forma de recibir la revelación de tal obra es netamente activa, creadora. La relación *reversible* que creas con la partitura y con la obra es sobremanera eficiente.
– Te diriges a una persona con el ánimo de crear con ella un ámbito de convivencia. Si acepta tu invitación, toma iniciativa para crear contigo una relación semejante. Vuestra interrelación tiene un carácter *reversible* y es, por tanto, sumamente fecunda.
– Lees una obra literaria de calidad y asumes activamente su mensaje. Concéntrate un poco a fin de advertir lo que has recibido de ella y lo que has puesto tú en la lectura. Quedará patente ante tus ojos el carácter *reversible* de la experiencia de interpretación literaria.
– Decimos con razón que el poeta modela el lenguaje, pero debemos agregar que ello es posible porque el lenguaje nutre espiritualmente al poeta.
– Es cierto que el intérprete configura la obra musical o poética, pero no lo es menos que puede hacerlo en cuanto la obra lo configura a él.
– Los hombres asumen valores y los realizan; pero lo hacen porque los valores los invitan a ello y les dan fuerza para llevarlo a cabo. Si vivimos interiormente un valor, es porque somos «inspirados» por él. El concepto de *inspiración*—en el arte, en la poesía, en el trato con los valores…— presenta muchos aspectos enigmáticos, pero puede ser comprendido en buena medida si lo vemos como la luz y la energía que brota en las experiencias reversibles. Recordemos la experiencia del poema, y veremos cómo éste es la fuente de inspiración para el declamador, la que le ilumina el camino a seguir y le otorga la energía necesaria para hacerlo.

9. Textos y cuestiones para autoevaluación

1) Un escritor sensible al mundo de las imágenes y los símbolos, Leonardo Boff, nos describe el «rito del mate» como una experiencia de ascenso a un plano

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

superior de realización personal:

> «El hombre posee esta cualidad extraordinaria: la de poder hacer de un objeto un símbolo y de una acción un rito. Presentemos un ejemplo: el de tomar el mate en la calabaza. Cuando alguien nos visita, en el Sur de Brasil, le ofrecemos inmediatamente una calabaza de mate caliente. Nos sentamos cómodamente al fresco, tomamos de la misma calabaza y sorbemos por la misma caña. Se toma no porque se tenga sed o por el gusto del sabor amargo, ni porque éste «hace milagros y libra a la gente de cualquier indisgestión». La acción cobra otro sentido. Es una acción ritual para celebrar el encuentro y saborear la amistad. El centro de atención no está en el mate sino en la persona. El mate desempeña una función sacramental»[18].

El gesto de tomar en común y de modo confiado una bebida benéfica, recibida de los mayores y cargada de mil recuerdos entrañables, constituye un *punto de confluencia* sumamente expresivo de los ámbitos personales que en ese momento se relacionan. Tomar el mate de esa forma con una familia significa entrar en su círculo de intimidad, participar en su ámbito de vida. El mate deja de ser una mera bebida para convertirse en *símbolo de la amistad* entre la familia y el huésped. Una realidad presenta simbolismo cuando remite a realidades de otro orden. Ese poder expresivo lo debe al hecho de que ella constituye un *lugar de encuentro*.

Mire a su alrededor, en su vida familiar, laboral, deportiva, religiosa…, indique los gestos y acciones que encierran poder simbólico e intente dar razón de ello mediante la aplicación de la teoría de los ámbitos.

2) Si un niño no ha oído hablar nunca de los ámbitos, de su diferencia respecto a los objetos, de su capacidad de vincularse entre sí y dar lugar a ámbitos nuevos, de mayor envergadura, ¿podrá comprender el lenguaje ético cuando llegue a la juventud y deba cursar la Ética como disciplina?

La Ética estudia y subraya la necesidad que tenemos de ser creativos en las diversas relaciones que tejen nuestra vida. Somos creativos cuando colaboramos a entrelazar ámbitos de diverso orden. No se entiende cómo puede un joven penetrar en la ética de las relaciones humanas si no sabe adivinar la distinción que media entre tratar a una persona como *objeto* y tratarla como *ámbito*. Tampoco es fácil que sea capaz de configurar una *Ética de la comicidad* si no sabe que los chistes implican una caída de un nivel superior a otro inferior.

Aplique lo antedicho a diversas cuestiones de la Ética. Le será utilísimo para vislumbrar que los ejercicios que estamos realizando son extraordinariamente

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

fecundos tanto para el análisis literario como para la formación ética.

3) Intente analizar *La tragedia de Romeo y Julieta*, de W. Shakespeare, a la luz de lo dicho anteriormente. ¿Se trata de un conflicto entre *personas* o entre *ámbitos*?

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO SEXTO

EL ENCUENTRO Y EL DESCUBRIMIENTO DE LOS VALORES

Hemos llegado a un punto crucial en la tarea de fundamentar un método de análisis literario que promueva nuestra formación humana. Formarse como personas implica descubrir las leyes de nuestro desarrollo personal y asumirlas en nuestra vida.

1. EL HOMBRE ES «UN SER DE ENCUENTRO»

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

La primera de esas leyes —destacada por la Biología actual más cualificada— nos dice que somos «seres de encuentro»: vivimos como personas, nos desarrollamos y maduramos como tales creando diversos modos de encuentro. Los seres humanos nacemos prematuramente, a medio gestar, un año antes de lo que debiéramos si nuestros sistemas inmunológicos, enzimáticos y neurológicos hubieran de estar relativamente maduros. Este anticipo responde a la necesidad de que el bebé recién nacido acabe de troquelar su ser fisiológico y psicológico *en relación* al entorno. Su entorno es, en primer lugar, su madre, luego el padre y los hermanos. Si meditamos bien este hecho, descubrimos la importancia decisiva de la categoría de *relación*.

No es que vivamos ya una existencia plena de personas y luego nos relacionemos con los demás a nuestro arbitrio. Para vivir como personas , necesitamos entrar en relación. Por eso aconsejan vivamente los biólogos, los antropólogos y los médicos a las madres que, a no ser en caso de enfermedad, amamanten ellas a sus hijos y los cuiden, pues ello no significa sólo darles alimento y cubrir sus necesidades sino también *acogerlos*. El bebé lleva en los

genes la tendencia a asirse a los senos maternos, no por temor a caerse, obviamente, sino por acogerse a una realidad que le resulta cálida[1].

Si entrar en relación se halla en la base de nuestra vida personal, nada hay más urgente para nosotros que investigar cómo fundar las relaciones más entrañables con las realidades que nos rodean. Hemos descubierto anteriormente que la calidad de la unión es mucho mayor entre ámbitos que entre objetos, pues éstos se yuxtaponen o chocan, y aquéllos pueden entretejerse y enriquecerse.

Entretejerse o entreverarse implica intercambiar posibilidades, y posibilidades sólo puede darlas y recibirlas un ser cuando integra en sí dos o más niveles o modos de realidad. Yo puedo saludarte porque soy capaz de vivir al mismo tiempo en siete niveles de realidad: el físico, el fisiológico, el psíquico, el afectivo-espiritual, el simbólico, el sociológico, el cultural…, y tú puedes contestar a mi saludo por la misma razón.

La primera condición para crear formas elevadas de unidad es integrar modos de realidad diversos y complementarios. Puedo unirme intensamente a un piano y a una partitura porque ambos son objetos y ámbitos a la vez, de modo semejante a como yo aúno en mi ser diversos niveles de realidad. Merced a esta doble condición, las partituras y el piano me ofrecen posibilidades de crear formas musicales y yo puedo asumirlas y realizarlas. Si fueran sólo objetos, podría unirme a ellos externamente: tocarle al piano como mueble, tomar en la mano la partitura, como un fajo de papel. Pero esa unión sería muy pobre, nada creativa, porque se trataría de una relación tangencial y fugaz que no deja nada tras de sí, no da lugar a nada valioso.

Las realidades que ensamblan en sí modos diversos de realidad —el modo objetivo y el ambital— tienen el poder de *manifestarse* como dotadas de posibilidades. Esa manifestación resulta muy atractiva porque supone una invitación a compartir esa riqueza y ofrecer la propia. Siempre que una persona se entrevera con otra realidad —un estilo, una obra artística, un instrumento, una institución…—, es porque ha visto en ella una oferta de posibilidades para actuar con sentido.

Si una institución, por ejemplo, no me ofrece nada *valioso*—es decir: cargado de posibilidades—, es difícil que me decida a adentrarme en ella y comprometerme. Lo mismo sucede con otras realidades. Un piano, *como mueble*,

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

no me invita a vincularme con él en el plano artístico, porque no me ofrece ninguna posibilidad de crear formas musicales. Lo hace, en cambio, *como instrumento*, ya que es capaz de darme posibilidades y recibir las que yo le ofrezco. Si el piano está deteriorado, se reduce a *mero mueble*; puedo tocarle externamente, pero no unirme a él interiormente, potenciando mis posibilidades con las suyas.

Este descubrimiento nos permite asentar nuestra idea de lo que es el encuentro interhumano sobre bases sólidas. Hoy se afirma profusamente que el encuentro es decisivo en la vida del hombre, pero apenas se repara en una cuestión esencial: *cómo ha de ser el entorno para que pueda encontrarme con él*. Ya sabemos que sólo podemos encontrarnos con ámbitos, no con objetos. E incluso los seres ambitales no se encuentran con sólo acercarse unos a otros. Deben cumplir ciertas exigencias.

Ahora estamos en condiciones de abordar cuatro cuestiones de máximo interés: qué es el encuentro, cuáles son sus exigencias, qué frutos reporta, quién es su vehículo expresivo. En este capítulo analizaremos las tres primeras.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

2. El encuentro es un entreveramiento de ámbitos

En el relato de Saint-Exupéry *El principito*, el piloto empieza confesando que, en su niñez, se sintió decepcionado de las personas mayores por desviar su atención de la tarea creativa que más le atraía —la pintura— y orientarla hacia cuestiones que ellas juzgaban más prácticas. Y agrega una nota escalofriante: *«Viví así solo, sin nadie con quien hablar verdaderamente* […] »[2]. El quería hablar de *amistad*, y las personas mayores preferían hablar de *cifras*. Esta actitud calculadora, que quiere conocer los datos que permiten fichar y dominar, no propicia el encuentro; lo imposibilita[3].

Más adelante se indica que el Principito deseó establecer amistades pero no acertó con el camino que lleva al encuentro. Subió a una alta montaña y quiso reclutar amigos a gritos. *«Sed amigos míos, estoy solo —dijo el Principito»*[4]. Lógicamente, no obtuvo respuesta, pues las respuestas hay que merecerlas mediante un recto planteamiento de las preguntas. Sólo recibió el eco de sus palabras, que es una repetición *mecánica*, no *creativa*.

Posteriormente, quiso tomar al zorro como *medio para* combatir la tristeza, y

el zorro, que juega aquí el papel de la sabiduría, le hizo saber que nuestra primera actividad para con los demás debe ser la de crear con ellos, pacientemente, relaciones de amistad, o —dicho en lenguaje animal— de «domesticación».

> —«Ven a jugar conmigo —le propuso el principito—. ¡Estoy tan triste!…
> —No puedo jugar contigo —dijo el zorro—. No estoy domesticado.
> —¡Ah! Perdón —dijo el Principito.
> —Pero, después de reflexionar, agregó:
> —¿Qué significa «domesticar»?
> —[…] Es una cosa demasiado olvidada —dijo el zorro—. Significa «crear lazos…».
> —¿Crear lazos?
> —Sí —dijo el zorro—. Para mí no eres todavía más que un muchachito semejante a cien mil muchachitos. Y no te necesito. Y tú tampoco me necesitas. No soy para ti más que un zorro semejante a cien mil zorros. Pero, si me domesticas, tendremos necesidad el uno del otro. Serás para mí único en el mundo. Seré para tí único en el mundo…»[5]. «He aquí mi secreto. Es muy simple: no se ve bien sino con el corazón. Lo esencial es invisible a los ojos». «El tiempo que perdiste por tu rosa hace que tu rosa sea tan importante»[6].

La lección está clara: El encuentro no es *producto* de un mero acercamiento físico; es *fruto* de un ensamblamiento paciente y generoso de dos ámbitos de vida que «saben lo que buscan», como los niños.

> «Pierden tiempo por una muñeca de trapo y la muñeca se transforma en algo muy importante, y si se les quita la muñeca, lloran». «Tienen suerte —dijo el guardaagujas»[7].

Efectivamente, tienen suerte porque convierten un objeto en ámbito y hacen posible con ello el encuentro, acontecimiento que nos realiza como personas. Si los niños lloran al quitarles la muñeca, no es por perder un objeto sino por quedar privados de una relación de encuentro.

3. A MAYOR PERSONALIDAD, MÁS VALIOSO ES EL ENCUENTRO

Las personas son los seres que integran en sí modos de realidad más distintos: el modo de realidad *material-corpóreo* y el *psíquico-espiritual*. En virtud de esta doble condición corpóreo-espiritual, el ser humano es sumamente expresivo: goza de intimidad y puede revelarla u ocultarla. Sabe que tiene un «dentro», un lugar reservado donde se siente independiente, libre, autónomo, *absoluto*. Una

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

persona tiene el poder de *tomar distancia* frente a cuanto la rodea, verlo todo *desde su yo*. Esto significa aquí ser «ab-soluto»: poder desligarse de todo, en el sentido de ver cada realidad desde el propio yo, a cierta distancia. Cada persona, en virtud de ese poder de actuar desde su «interioridad», se siente totalmente *diversa* de los seres no personales y *distinta* de las otras personas.

Cada persona tiene un carácter propio; es irreductible a otras; es insustituible e incanjeable. Y, precisamente por ello, los seres personales pueden unirse entre sí de manera muy superior a como se une el vegetal con la tierra en que hunde sus raíces y el animal con las realidades que componen su «medio». Las personas son capaces de unirse entre sí con un tipo de unión muy valioso, altamente creativo, pues todas las características que hemos dicho —tener intimidad e independencia, ser incanjeable…— son propias de un *ámbito de rango superior*. Las personas constituyen una fuente de iniciativa especialmente poderosa, son responsables de lo que hacen y de su destino, pueden asumir como propio el papel que desempeñan en la vida.

El que se hace cargo de esto no caerá en la tentación de anular la personalidad del ser amado para garantizar la unidad con él. La única forma de unidad auténtica entre personas debe conseguirse mediante la creación de un campo de juego común por parte de ambas. Y esa tarea exige cierta dosis de creatividad.

Castel, el protagonista de *El túnel*, de Ernesto Sábato, siente atracción hacia María, pero no la *ama* propiamente; sólo desea *poseerla*. El afán de posesión se mueve en el nivel de la manipulación de objetos, no en el de la creatividad. Y el amor verdadero no se *hace* ni se *posee*; se *crea*, porque es una relación profunda de amistad. Cuando comentaban una aventura erótica con una dama, los galanes del teatro español del Siglo de Oro solían decir: «¡*La poseí*!». La utilización del verbo *poseer* delata el nivel *objetivista* en que situaban el amor.

Por ese afán dominador, Castel desea conocer a María a fin de calcular todos sus actos y prever sus reacciones. Tal deseo posesivo le lleva a someterla a duros interrogatorios. Para no dejarse poseer, María se repliega sobre sí y provoca la irritación de Castel. Éste intenta incrementar su poder sobre ella a través de las relaciones sexuales, pero esta forma de unión lo deja «más desesperadamente solo que antes»[8]. Tal soledad indica que no ha creado una verdadera relación de encuentro.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

El afán de dominio insaciado lanza a Castel por el tobogán del vértigo, proceso espiritual que conduce a la tristeza, la angustia, la desesperación y la destrucción. Para hacer un acto definitivo de dominio sobre María, Castel acude a su casa y la mata, al tiempo que le dice: *«Tengo que matarte, María. Me has dejado solo»*[9]. En realidad, María no dejó solo a Castel. Este vivía ya de por sí en la situación de absoluta soledad a que aboca el proceso de vértigo, vértigo —en su caso— de dominio:

> «Una amargura triunfante me poseía ahora como un demonio. ¡Tal como había intuido! Me dominaba a la vez un sentimiento de infinita soledad y un insensato orgullo: el orgullo de no haberme equivocado»[10].

4. La forma modélica de encuentro se da entre personas

Por ser ámbitos de rango superior, las personas no sólo son capaces de ofrecer posibilidades y asumir las que les son presentadas; pueden ser *apeladas* y *responder* a la apelación, y con tal respuesta apelar a su vez a quien las apeló. Apelar significa invitar a asumir un valor y realizarlo en la propia vida. Responder implica acoger ese valor como propio. Esta aceptación puede hacerse de tal forma que signifique, a su vez, una apelación a quien hizo la primera. Te invito a oír una interpretación de una obra musical. Tú aceptas, y luego me sugieres que la comparemos con otra. Tu aceptación no es pasiva sino activa, porque haces tuya mi proposición, pero incluso tomas iniciativa y completas mi sugerencia.

Entre personas abiertas a la vida creativa, el entreveramiento de sus ámbitos —o campos de posibilidades— es más intenso y fecundo que entre una persona y un ámbito infrapersonal, o entre dos ámbitos infrapersonales. Pero esta fecundidad no es automática: ha de ser comprada a un alto precio, pues toda forma de entreveramiento creativo supera con mucho la mera relación de vecindad y supone la decisión y el esfuerzo de crear un modo de unidad muy valioso. De hecho, hay personas que viven en común toda la vida y no se encuentran, rigurosamente hablando, ni una sola vez. Alguien puede pasar a diario por delante de un edificio estéticamente valioso y no encontrarse nunca con él, en sentido estricto. Esa falta de encuentro responde, en ambos casos, al hecho de que no se ha convertido la *vecindad* en *colaboración* o *entrelazamiento de*

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

ámbitos.

Santiago, el anciano pescador que protagoniza *El viejo y el mar*, de Ernst Hemingway, muestra un sentimiento de afecto fraternal hacia los seres que lo rodean en alta mar, pues los ve más como ámbitos que como objetos. El mar se le presenta como un gran campo de posibilidades y de encuentro, armónico o colisional. Por eso no se siente solo: considera los peces y los pájaros como seres dotados de poder de iniciativa y de cierta «personalidad», y se dirige a ellos y les cuenta sus cuitas como si pudieran comprenderle y responderle.

> « ¿Cómo te sientes, pez? —preguntó en voz alta—. Yo me siento bien y mi mano izquierda está mejor y tengo comida para una noche y un día. Sigue tirando del bote, pez»[11].

Se siente amigo de los peces, estima su energía y su belleza y reconoce sus derechos:

> «El pez es también mi amigo —dijo en voz alta—. Jamás he visto un pez así, ni oído hablar de él. Pero tengo que matarlo»[12]. «Me estás matando, pez, pensó el viejo. Pero tienes derecho a ello. Hermano, jamás he visto cosa más grande, ni más hermosa, ni más tranquila ni más noble que tú. Ven y mátame. No me importa quién mate a quién»[13].

A pesar de esta relación amistosa con los seres de su entorno, el pescador llegó a sentirse fatigado, «cansado por dentro», y echó de menos al muchacho amigo a quien había enseñado a pescar:

> «Ojalá estuviera aquí el muchacho. Para ayudarme y para que viera esto, exclamó cuando se percató de lo grande y hermoso que era el pez». «Nadie debiera estar solo en su vejez. Pero es inevitable»[14].

El recuerdo del joven amigo le da alas para superar la tremenda derrota que le infligieron los tiburones y regresar de buen ánimo a tierra. Al encontrarse con Manolín, «notó lo agradable que es tener alguien con quien hablar, en vez de hablar sólo consigo mismo y con el mar». Y le dijo: «Te he echado de menos»[15].

Crear relaciones de comunicación entrañable con cuanto nos rodea en la vida y constituye nuestro «medio vital» es signo de alta calidad espiritual. Nuestro gran poeta Jorge Guillén supo convertir la vibración espiritual con el entorno en un «cántico» a la creación:

«Respiro.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Y el aire en mis pulmones
Ya es saber, ya es amor, ya es alegría,
Alegría entrañada
Que no se me revela
Sino como un apego
Jamás interrumpido
—De tan elemental—
A la gran sucesión de los instantes
En que voy respirando,
Abrazándome a un poco
De la aireada claridad enorme»[16].

Nos enriquece sobremanera la experiencia de unirnos a todas las realidades que colaboran de alguna manera a nuestra realización personal. Pero es el encuentro con nuestros semejantes el que marca la cota más alta de este ascenso hacia la perfección de la vida humana.

5. Exigencias del encuentro

El entreveramiento o entrelazamiento de ámbitos debe ser *creado*. Y todo acto creador presenta exigencias muy concretas.

La primera exigencia es la *generosidad*. Si soy generoso, soy *respetuoso*, respeto lo que ya eres y lo que estás llamado a ser. Pero respetar significa positivamente *estimar*, valorar como es debido el rango que tienes por ser persona y tener el privilegio de poder y deber configurar tu vida de modo acorde a la propia *vocación*. Tú te sientes *llamado* a desarrollar todas tus potencialidades. Si de veras te estimo como persona, *colaboro* contigo en tal desarrollo.

Para realizar esa colaboración, debo intercambiar contigo posibilidades. Tú me ofreces las tuyas; yo las asumo activamente, y te ofrezco las mías. Esta actividad reversible va formando de día en día un *campo de juego y de intimidad* entre nosotros cuando no sólo nos damos mutuamente posibilidades para actuar de modo eficaz y valioso sino que nos damos a nosotros mismos.

Esta donación personal implica que yo me abro a ti con voluntad de crear contigo una relación amistosa, no sólo de sacar provecho del trato contigo. Esta

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

apertura desinteresada debe, además, ser *sincera* y *veraz*. Si me manifiesto a ti con falsedad, no te muestro una voluntad de entrega sino de reserva, y no te suscito *confianza*. Con ello te invito a cerrarte en ti, y no salirme al encuentro. Sólo si *confías* en que te voy a ser *fiel* y tienes, por tanto, *fe* en mi, te mueves a hacerme *confidencias*. Estos cuatro términos —*confianza, fidelidad, fe, confidencia* — están unidos entre sí por la misma raíz latina *fid*, y forman una de las columnas en que se asienta la relación de encuentro.

Esa confianza se acrecienta si ves que *vibro interiormente* contigo, con tus problemas, tus penas y tus alegrías. Esa capacidad de vibración se denomina desde los antiguos griegos *simpatía*.

La apertura simpática al otro no florece en una relación sólida de encuentro si no lleva en el fondo una decisión de *fidelidad*, entendida no como mero *aguante*, sino como perseverancia en la voluntad de *crear en todo momento* lo que uno prometió crear un día. En la boda se promete crear un hogar con una persona determinada. El hogar no queda *hecho* de una vez por todas (nivel 1). Debe ser *configurado* instante a instante durante toda la vida (nivel 2). Algo semejante a lo que sucede con una obra musical: debe ser creada de nuevo en cada interpretación. Es el alto privilegio y la penosa menesterosidad propia de las realidades ambitales. Ser fiel significa estar pronto a crear sin pausa aquello que uno prometió en un momento decisivo con soberanía de espíritu.

Esa apertura fiel al otro debe ser *paciente*, ajustarse a los ritmos naturales. El incremento de la amistad se realiza con un ritmo *lento*, según acontece en todos los procesos de maduración. No puede acelerarse a voluntad. Se lo reveló la sabiduría del zorro al principito:

> «El zorro calló y miró largo tiempo al principito:
>
> —¡Por favor… domestícame! —dijo.
>
> —Bien lo quisiera —respondió el principito—, pero no tengo mucho tiempo. Tengo que encontrar amigos y conocer muchas cosas.
>
> —Sólo se conocen las cosas que se domestican —dijo el zorro—. Los hombres ya no tienen tiempo de conocer nada. Compran cosas ya hechas a los mercaderes. Pero, como no existen mercaderes de amigos, los hombres ya no tienen amigos. Si quieres un amigo, ¡domestícame!
>
> —¿Qué hay que hacer? —dijo el principito.
>
> —Hay que ser muy paciente —respondió el zorro—. Te sentarás al principio un poco lejos de mí, así, en la hierba. Te miraré de reojo y no dirás nada. La palabra es fuente de malentendidos. Pero, cada día, podrás sentarte un poco más cerca…»[17].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

La voluntad de ajustarse al ritmo de los otros dispone a uno para *escucharles*, no sólo para *oírles*. Saber estar a la escucha supone una gran permeabilidad de espíritu, y dispone el ánimo para el encuentro. En esa buena disposición radicaba el atractivo y el encanto de la pequeña *Momo*[18], que, a pesar de su desvalimiento, logró crear en torno a sí un grupo de amigos y hacer frente a las insidias de los «hombres grises», los profesionales de la manipulación que traficaban con el tiempo.

Además de paciente, la apertura de quien desea el encuentro ha de ser *cordial*. La cordialidad o ternura lubrifica las relaciones humanas, les da serenidad y un tono de dulzura que mitiga las asperezas de la vida cotidiana.

La cordialidad inspira una actitud de *comprensión*. Ser comprensivo con otra persona no significa tener un grado especial de inteligencia para penetrar en su modo de conducta, sino estar dispuesto a ser indulgente con sus posibles fallos y deficiencias. La indulgencia procede de un corazón bondadoso y se traduce en sano *humor*, que delata los errores pero lo hace con buen talante, por la confianza en que pueden ser subsanados.

Estas actitudes —comprensión, cordialidad, fidelidad, simpatía, veracidad, generosidad…— favorecen la unión de las personas y las disponen para *participar* en grandes valores y tareas. Nada une tanto a los seres humanos como este tipo de participación que los lleva a orientar conjuntamente la vida hacia metas muy altas. «… *Amar no es mirarse el uno al otro; es mirar juntos en la misma dirección*»[19]. Esta bella sugerencia de Saint-Exupéry puede ser complementada en esta forma: «Amar no es mirarse el uno al otro, por la satisfacción que pueda producir dicha mirada; es mirar juntos en una misma dirección *valiosa*».

Contemplen a un buen coro y a una orquesta cualificada interpretar una obra musical de calidad. Miren con qué soltura tocan y cantan, cómo se ajustan a las indicaciones del director, con qué decisión se lanzan a interpretar la parte que les corresponde y a vincularse a todos sus compañeros de juego. El director no los *arrastra*; los *inspira*, en cuanto les sugiere la mejor forma de acceder a la obra en toda su riqueza. Es ésta, la obra, la que los dinamiza, los impulsa, los aúna entre sí y con el director. Todos ellos fundan un modo espléndido de unidad precisamente porque aceptan los distintos niveles de la obra y captan todos sus valores. Por eso actúan concentrados, en unidad perfecta, como transportados por algo que los impulsa desde dentro, los guía, los llena y desborda. Se unen

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

íntimamente entre sí porque se hallan inmersos en algo superior que los sobrecoge.

6. El descubrimiento de los valores y las virtudes

Las exigencias del encuentro —generosidad, veracidad, fidelidad…— constituyen otros tantos *valores* porque nos posibilitan la realización del ideal de la unidad y nos ponen en camino de plena realización personal.

Cuando asumimos y realizamos tales valores, nos *capacitamos* para crear esa forma elevada de unidad que es el encuentro. La capacidad para realizar algo valioso era denominada en la antigua Roma *virtus*. Todavía hoy se dice de un gran intérprete que es un *virtuoso* de tal o cual instrumento. Con razón, a dichas exigencias se les llamó tradicionalmente *virtudes*. Si soy generoso, veraz, fiel y cordial con una persona, configuro mi modo de ser de tal modo que me resulta fácil establecer con ella una relación de encuentro. Mi personalidad es considerada entonces como *virtuosa*.

Por el contrario, si me comporto con alguien de modo egoísta, falaz, infiel y hosco…, dificulto al máximo la tarea de encontrarme con él. Esa dificultad es semejante a la que tenemos para abrir una puerta cuando ésta se deforma y adquiere «vicio», como suele decirse. Los *vicios* son modos de comportarse que impiden en una u otra medida el encuentro. Como el hombre es un «ser de encuentro», actuar viciosamente implica bloquear el desarrollo de la personalidad, vivir inauténticamente.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

7. Sentimientos que suscita el encuentro

Si cumplo las condiciones del encuentro, sigo un proceso fecundísimo de perfeccionamiento personal. Comienzo por reconocer de buen grado que las otras personas constituyen centros de iniciativa, igual que yo, abarcan cierto campo, ejercen influjo sobre otras realidades y son influidas por ellas. Lo acepto gustoso porque presiento que esta multiplicidad de seres valiosos es una fuente de posibilidades y de riqueza para todos.

Cuando nuestra meta en la vida es colaborar, crear formas de unidad solidarias y fecundas, ganamos la capacidad de enriquecernos mutuamente, entregarnos sin

perdernos, ofrecer a los otros posibilidades de vida sin amenguar las nuestras, antes incrementándolas. He aquí en juego, nuevamente, una de las «leyes» o constantes de la vida personal creativa: los bienes espirituales y los valores no se amenguan al compartirse; acrecientan su calidad. Compartir la belleza de un concierto o un poema no equivale a repartir una tarta; es una actividad de orden superior.

Si comparto contigo mis posibilidades y tú las aceptas activamente, creamos conjuntamente un campo de juego y ampliamos nuestro ámbito de vida. Al tomar conciencia de que estamos en camino de plenitud, sentimos *alegría, gozo*, que no siempre coincide con el *goce*.

La alegría alcanza el grado de *entusiasmo* cuando nos encontramos con una realidad muy valiosa que nos ofrece grandes posibilidades, de forma que, al asumirlas activamente, salimos de nuestro estado cotidiano y nos elevamos a lo mejor de nosotros mismos. La palabra griega «enthousiasmós» significa «estar sumergido en lo divino», es decir, en lo perfecto, en cuanto a bondad, belleza, justicia… Por otra parte, *salida de sí* se dice en griego «ec-stasis». El concepto de «eros» en Platón significa la *salida ascendente* del hombre hacia «lo divino», «lo perfecto». En Plotino, el desarrollo del hombre se da por la vía de ascenso hacia la unidad que él denomina justamente «éxtasis». Esta *salida de sí ascendente* se contrapone a la *salida de sí hacia la soledad y la destrucción* que constituye una forma de vértigo, según veremos.

Uno se entusiasma cuando advierte que está realizando plenamente lo que intuye de alguna forma que es su propia *vocación* y *misión* en la vida. Al bordear de este modo la plenitud, sentimos *felicidad*, y ésta se traduce en los sentimiento de *amparo, paz, gozo festivo* o *júbilo*. No nos sentimos amparados cuando logramos controlarlo todo y dominarlo , sino cuando nos entregamos confiadamente al riesgo del encuentro. Este amparo se traduce en honda paz y en el júbilo propio de los acontecimientos festivos. Cuando hay encuentro, hay fiesta, incluso en condiciones difíciles, y se transfigura el tiempo y el espacio.

La exultación festiva propia del encuentro es una fuente inagotable de júbilo. Testimonios dramáticos de personas sometidas a situaciones límite nos confirman en la idea de que el encuentro redime al hombre del abatimiento que produce el dolor y la frustración extrema. Esta convicción nos abre mil posibilidades de obtener consuelo en momentos duros, en los que parece cerrado todo horizonte

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

de mejora.

El proceso de «éxtasis» —o elevación a lo mejor de nosotros mismos— nos exige al principio todo, porque parte de una actitud de generosidad y desinterés; nos lo promete todo, y nos concede todo al final: nos lleva a plenitud. He ahí por qué el que da y se da no se pierde, no se enajena o aliena; alcanza su plena identidad personal, su madurez como persona.

8. Poder transfigurador del encuentro

Una vez que el Principito y el piloto se encontraron de veras, y aprendieron el secreto de la amistad y dispusieron el ánimo para «volver a los suyos», todo se *transfiguró* a su alrededor:

1. Los espacios siderales

> «Tú tendrás estrellas como nadie las ha tenido», le dijo el principito al piloto. «Cuando mires al cielo, por la noche, como yo habitaré en medio de ellas, como yo reiré en una de ellas, será para ti como si rieran todas las estrellas. ¡Tú tendrás estrellas que saben reír!»[20]

2. La muerte

> «Parecerá que he muerto y no será verdad», le dijo el principito al piloto[21].

3. El paisaje

> «Es un gran misterio. Para vosotros, que también amáis al principito, como para mí, nada en el universo sigue siendo igual si en alguna parte, no se sabe dónde, un cordero que no conocemos ha comido, sí o no, a una rosa». «Este es para mí el más bello y más triste paisaje de la tierra. Es el mismo paisaje de la página precedente, pero lo he dibujado una vez más para mostrároslo bien. Aquí fué donde el principito apareció en la Tierra, y luego desapareció»[22].

9. Frutos del encuentro

- **El encuentro hace entrar al hombre en juego**

El juego, rectamente entendido, no se reduce a mera diversión. En la Edad Media, los pueblos se divertían jugando al *balompié*. Dos pueblos vecinos se extenuaban, de sol a sol, con objeto de introducir la pelota en la plaza del pueblo

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

vecino. Era un medio excelente para desgastar energías y distraerse. Pero no era un *juego*, en sentido riguroso. El juego del *fútbol* comenzó en el siglo XIX cuando los estudiantes universitarios de Oxford y Cambridge fijaron unas condiciones de tiempo y espacio, limitaron el número de los jugadores, establecieron un reglamento e instituyeron la figura del árbitro para hacerlo cumplir.

Si una actividad humana ha de constituir un *juego*, debe someterse a unas *normas* o *reglas* que la encaucen hacia el logro de una finalidad propia, una meta. A esta meta se llega mediante la creación de *jugadas*—en el deporte— y de *formas*, en el arte. Las formas se crean y las jugadas se realizan fundando relaciones entre diversas realidades.

- Yo sé lo que significan, en el ajedrez, los alfiles, los caballos, las torres, el rey… Al entrar en liza, estas figuras pueden establecer entre sí muy diversas relaciones. Cuando muevo una figura, toda esa red de relaciones se altera y se crea una nueva situación que obtura unas posibilidades y abre otras. Esa alteración tiene por cometido abrir huecos hacia el lugar en que se halla el rey adversario, a fin de cercarlo y darle jaque mate.
- Algo semejante acontece en el fútbol. Un jugador lanza la pelota a un compañero, y éste a otro, a fin de sortear la presencia de los adversarios e invadir totalmente el terreno de éstos. Esta invasión es la meta del luego. Lograr esa finalidad es lo que confiere emoción al hecho de *meter gol*.
- En el campo de la música, el juego mismo de la interpretación sugiere el modo justo de interpretar una obra. Tocar un instrumento implica poner en relación diversos elementos expresivos: notas, timbres, ritmos… Esta interrelación funda un *campo expresivo* en el que surgen diversas armonías y diferentes temas y frases musicales. La vinculación de éstas da lugar a formas de composición diversas: la fuga, el rondó, la sonata, la sinfonía… Las obras configuradas, así, mediante el entreveramiento de diversos elementos expresivos forman un *ámbito de encuentro*.
- Este ámbito es un campo de juego y, por tanto, de alumbramiento de sentido. ¿Quién le indica a un intérprete el *tempo*, es decir, la velocidad que ha de imprimir a la obra en cada momento? Nadie sino el juego mismo de la interpretación. Intenta dirigir el *Concierto de Brandenburgo* n.º 4 de J. S. Bach con un ritmo excesivamente rápido. Según vimos, te parecerá

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

gracioso al principio, porque los dúos de flautas resultan brillantes cuando se los interpreta con cierta celeridad. Pero, cuando llegues a la altura del compás 181, verás cómo el pasaje rapidísimo del violín solista se convierte en una mancha sonora, carente de sentido. La obra misma te hace ver que su expresividad se queda a medio revelar, y te invitará a retornar al principio y moderar el *tempo*. Hazlo, y verás la claridad y el mordiente que adquiere la obra.

En el ámbito de la convivencia humana, dialogar es un juego creativo. Exige el cumplimiento de unas normas o condiciones y persigue una finalidad propia. Su finalidad es crear un campo de iluminación de ideas, de participación en sentimientos, de incremento de la amistad… Las condiciones, entre otras, son las siguientes: respeto mutuo, cordialidad, apertura de espíritu, capacidad de estar a la escucha, aceptación agradecida de todo cuanto pueda a uno sorprenderle y enriquecerle…

Al encontrarnos con otras personas, con instituciones, con obras de arte, con toda suerte de ámbitos…, realizamos un valiosísimo juego creador: asumimos las posibilidades que nos ofrecen esas realidades, cumplimos las normas que exige el trato con las mismas y creamos relaciones muy fecundas en orden a conseguir la gran meta de la vida, que es crear formas elevadas de unidad.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

- **El encuentro es fuente de sentido y de luz**

Acabamos de descubrir una idea sumamente fértil: *todo tipo de juego es fuente de sentido y de luz*. Yo puedo mover las fichas del ajedrez y lanzar el balón a diversos compañeros e iniciar jugadas distintas. ¿Quién me sugiere la jugada que tiene sentido en cada momento y la que no lo tiene? Es el juego mismo.

Grabemos bien esta idea, que nos va a abrir horizontes magníficos en orden a la comprensión profunda de la vida humana, y, derivadamente, de la obra literaria. Antes de realizar una jugada, debo prever con la imaginación las diferentes jugadas que puedo realizar desde la posición en que me hallo, y calibrar el éxito o el fracaso de cada una de ellas. Los buenos ajedrecistas calculan con rapidez de computadora miles de jugadas posibles antes de mover un simple peón. Esta previsión de la marcha que seguirá el juego si tomo una medida determinada me descubre el *sentido* o el *sinsentido* de la misma.

He aquí la razón profunda que nos autoriza a concluir que el juego es fuente de luz. Todo juego se realiza a la luz que él mismo alumbra. Por eso, la vía regia para ganar luz es entrar en juego. El gran dramaturgo, músico y filósofo francés Gabriel Marcel solía decir que, cuando quería clarificar una idea, echaba a andar unos personajes en un drama. En el encuentro con ellos ganaba la luz necesaria.

En la obra de Pérez Galdós *Marianela*, la protagonista le pregunta al ciego al que guía si sabe distinguir el día y la noche. Él contesta: «Es de día cuando estamos juntos tú y yo; es de noche cuando nos separamos»[23]. Esta contestación puede entenderse en el nivel 1, pues los dos se iban a sus casas cuando se hacía de noche. Pero cabe, también, leerla en el nivel 2, y pensar que alude a la luz espiritual que brota en el encuentro. Marianela se refería, claramente, a la luz propia del nivel físico-sensible. Pablo —en la segunda interpretación— respondió en el nivel lúdico, el del juego creador, de modo semejante a lo que acontece en el espléndido diálogo de Don Gonzalo y Don Juan en *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina:

—« Don Juan: *Aguarda,*
iréte alumbrando.
—Don Gonzalo: *No alumbres,*
que en gracia estoy»[24].

Acordes al plano de la vida en que se movían sus vidas, Don Juan se refiere a la luz *física*; Don Gonzalo, a la *espiritual*.

Al realizarse un encuentro, se enciende una luz en el universo. Cuando un encuentro se rompe, una luz se apaga. Con fina intuición, Saint-Exupéry sitúa la aparición del «Principito» *al alba*, con la luz naciente. Los buenos autores no proceden a su antojo; escriben con coherencia, fieles a la lógica interna de cuanto van narrando. El Principito aparece a una con la luz porque es heraldo de la importancia del encuentro incluso en los momentos límite de la existencia. *«Es bueno haber tenido un amigo, aun si vamos a morir»*, manifestó el pequeño al final de la obra, una vez logrado el encuentro[25].

Desde Wilhelm Dilthey se viene perfilando la idea de que el encuentro es *fuente de luz*. Actualmente, las investigaciones realizadas sobre lo que es e implica el juego creador nos permiten comprender con toda claridad que el encuentro alumbra luz, y esta luz tiene dos vertientes: clarifica el *sentido* de las realidades que se encuentran y hace surgir la *belleza*, que viene definida desde antiguo como

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

«esplendor del orden», es decir, como luz que brota en el entreveramiento de elementos expresivos.

Si quiero conocerte de verdad, no basta que te oiga y te mire. Debo tratarte, entrar en relación creativa contigo, crear vínculos, encontrarme, en el sentido más profundo del término. Algo semejante sucede en el campo del arte. Puedo leer un tratado sobre la vida y la producción de Mozart. Mientras no me encuentre con él a través de sus obras, no tendré un conocimiento verdadero del mismo.

El descubrimiento del poder que tiene el encuentro de alumbrar sentido y luz nos va a dar una base sólida para elaborar un método fecundo de análisis literario.

- **Al hacer entrar en juego al hombre, el encuentro le otorga energía creativa**

Cuenta en sus *Memorias* el genial pianista Arturo Rubinstein que, más de una vez, se hallaba tan fatigado antes de salir del hotel para el auditorio que estaba a punto de notificar que se suspendía el concierto. Animado por su esposa, hacía un esfuerzo supremo y se ponía en camino. No bien se sentaba al piano y pulsaba el primer acorde, se sentía lleno de una renovada energía que le permitía interpretar las obras con su habitual vehemencia. Este dinamismo brotaba del encuentro del pianista con el instrumento, con las obras interpretadas y con su autor.

Sucede algo análogo con una interpretación teatral, una declamación poética, una conferencia… Son diferentes modos de encuentro, en los cuales participa uno de una realidad que es un ámbito, una trama de interrelaciones llenas de posibilidades de vida. Esta vida le invade a uno cuando adopta ante tal realidad una actitud de *receptividad activa*, es decir, de *creatividad*.

Supongamos que me encuentro con una obra de J. S. Bach; pensemos en esa cumbre artística inigualable que es la *Pasión según San Mateo*. Me produce una impresión hondísima, me eleva a un nivel de experiencia que podemos calificar de sublime. ¿De dónde me viene la energía para elevarme de esa manera? Esa energía no procede de mí a solas; arranca de las posibilidades creativas que me ofrece la obra y que estoy en disposición de acoger activamente. Si soy capaz de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

asumir activamente esas posibilidades y convertirlas en un impulso interior mío —que me lleva a fundar ámbitos expresivos de diverso orden: estético, ético, social, histórico, religioso—, me elevo a un nivel muy alto de creatividad.

Siempre que entramos en relación con ámbitos —que son fuente de posibilidades—, recibimos una dosis de energía correlativa a la riqueza de los mismos. Las obras literarias de calidad, por estar tejidas de tramas de ámbitos, dinamizan nuestro espíritu y lo cargan de energía. De ahí la intensidad con que leemos obras tan amplias y exigentes como *La Divina Comedia, El Quijote, Fausto, Hamlet, Los Hermanos Karamazof*…

También obras diminutas —literarias y musicales— son capaces de darnos ánimo y levantar nuestro espíritu. Un reportaje ofrecido por Televisión Española sobre la marcha migratoria de una tribu del Alto Volta permitió contemplar a un grupo de seres exhaustos que caminaban fatigosamente sobre una tierra resquebrajada por la sequía. Se temía, en cada momento, que se desplomaran al suelo. Tanto más impresionante era verles, en tal situación límite, recoger sus últimas fuerzas para susurrar un canto o hacer sonar unas breves notas melancólicas en pequeñas flautas de fabricación casera. Lo último que aceptaban perder estos desventurados era su capacidad de juego, su poder creador de ámbitos de expresividad y belleza. Sería grave error por nuestra parte interpretar este juego artístico como mero pasatiempo. Era un intento de fundar un campo de realización personal, de autoafirmación, de proclamación de la voluntad de *vivir en nivel de espíritu*, de negarse a reconocer como normal el estado de *asfixia lúdica* que les imponía la hostilidad extrema del entorno.

Visto a esta luz, el espectáculo oprimente de aquellos hombres en marcha hacia un futuro incierto adquiría cierta coloración optimista: constituía un símbolo sobrecogedor del afán que alienta en el espíritu humano de transfigurar los momentos más sombríos de la existencia y dotarlos de sentido.

10. Visión sinóptica del encuentro y sus formas

Crear relaciones de encuentro es decisivo en la vida humana. El encuentro no se reduce a mera vecindad física; implica un *entreveramiento de dos ámbitos*.

Las obras literarias de calidad nos invitan constantemente a movernos en nivel de ámbitos y, por tanto, de encuentro. Sólo por ello ya nos están formando como

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

personas.

El encuentro es tanto más perfecto cuanto más carácter ambital tienen los seres que lo crean. Por eso no debemos empobrecer la personalidad de las demás personas sino, por el contrario, enriquecerla si queremos que nuestra relación de encuentro sea fructífera para todos.

Hay múltiples formas posibles de encuentro. La más valiosa y fecunda es la que se da entre seres personales. Encontrarse con la naturaleza, la ciencia y el arte es un acontecimiento sobremanera valioso, por ser fuente de conocimiento, de belleza y gozo. Crear encuentros con seres personales encierra todavía más valor porque compromete más profundamente nuestro ser en la creación de unidad. Si no nos encontramos con las demás personas, tenemos riesgo de «soñar con el espíritu» en vez de llevar una vida auténticamente espiritual[26].

Como todo lo grande, el encuentro nos exige mucho, pues, como indicó Goethe, «no se camina bajo palmas gratuitamente». Tales exigencias o condiciones del encuentro son, entre otras, las siguientes: generosidad, fidelidad, cordialidad, veracidad, comunicación cordial y sincera… En español las denominamos *valores*, pues valioso es cuanto contribuye a nuestro desarrollo personal. Cuando asumimos estos valores y los realizamos en nuestra vida reciben el nombre de *virtudes*, es decir: capacidades para el encuentro. Al comportarnos *virtuosamente*, adquirimos un modo de ser que facilita la creación de toda suerte de encuentros. Ese modo de ser constituye una especie de «segunda naturaleza». A esta segunda naturaleza que vamos adquiriendo a través de nuestros actos y hábitos la llamaban los antiguos griegos *êthos*, con *e* larga. El estudio de tal *êthos* es el objeto de la *ética*, como disciplina filosófica.

Si dos personas cumplimos las condiciones del encuentro, recibimos los espléndidos frutos que reporta: nos hace entrar en juego, nos otorga energía espiritual, nos da sentido y luz, nos inunda de alegría, entusiasmo y felicidad.

En este momento tiene lugar la experiencia decisiva de nuestra vida. Al observar que, incluso en los días más duros, basta que nos encontremos de verdad para sentirnos realizados como personas y, por tanto, alegres, entusiasmados y felices, nos damos cuenta de que el valor más grande de nuestra vida —es decir, la fuente mayor de nuestro desarrollo personal— es crear relaciones de encuentro, o, dicho en general, crear formas elevadas de unidad.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Este tipo privilegiado de creatividad marca una meta en nuestra vida. Acabamos de descubrir que el ideal de nuestra existencia es el *ideal de la unidad*. Lo veremos de cerca en el capítulo siguiente.

11. Textos y cuestiones para autoevaluación

1. Martin Buber, filósofo hebreo afanoso de subrayar la importancia del *diálogo* y la relación *yo-tú*, afirma con toda energía que «la vida del hombre es encuentro», pues o es encuentro o no es nada[27]. ¿En qué plano de la realidad no es nada? ¿Por qué se asfixia el hombre cuando se recluye egoístamente en sí mismo?

2. En el campo de exterminio de Ausschwitz, el psicólogo Viktor Frankl —fundador de la Logoterapia— hizo la experiencia de lo que puede significar una relación de amor para superar una situación límite. Su relato lleva por título: «Cuando a uno ya no le queda nada». Leámoslo a la luz de la teoría del encuentro expuesta en este capítulo:

> «Mientras andamos kilómetros y kilómetros a trompicones, chapoteamos en la nieve y resbalamos donde hay hielo, ayudándonos unos a otros a levantarnos y seguir tirando, no se pronuncia una sola palabra, pero sabemos que en ese momento cada uno de nosotros piensa sólo en su mujer. De cuando en cuando miro hacia el cielo donde palidecen las estrellas, o hacia allá al fondo donde, tras una muralla de nubes sombrías, se abre paso la aurora. Pero mi espíritu está ahora lleno de la imagen de mi mujer, imagen que él retiene con una fantasía tan viva como nunca había conocido en mi vida normal. Yo sostengo diálogos con mi mujer. La oigo que me responde, la veo sonreir, veo su mirada que me anima y alienta, y —corporalmente o no— su mirada brilla ahora más que el sol que está naciendo. De pronto un pensamiento me estremece: por primera vez experimento la verdad de lo que tantos pensadores nos han transmitido como fruto de su sabiduría vital y tantos poetas han cantado; la verdad de que el amor es, en cierto modo, lo último y lo más alto a que puede elevarse el ser humano. Ahora comprendo el sentido de lo último y lo más extraordinario que puede proclamar la poesía y el pensamiento y… la fe: ¡La redención por el amor y en el amor! Comprendo que el hombre cuando ya nada le queda en este mundo puede ser feliz —aunque sólo en ciertos instantes— si se entrega interiormente a la imagen de su ser querido. En la situación más triste que se pueda pensar, en la situación en la cual la única actividad posible sólo puede consistir en sufrir con dignidad y gallardía, en tal situación el hombre puede realizarse en la contemplación amorosa, mirando la imagen espiritual del ser querido que guarda en su interior».
>
> « ¡Yo no sé siquiera si mi mujer vive! Pero sé una cosa, la aprendí ahora: el amor no se refiere sólo a la existencia corporal de un ser; se refiere, sobre todo, al ser espiritual del ser amado […]. Por eso su existencia concreta y corpórea, su estar aquí conmigo, su estar con vida en cierto modo no es lo decisivo. […] A mi amor, a mi recuerdo amoroso, a la mirada amorosa de su imagen espiritual todo esto no puede afectarle.[…] En este momento sé bien la verdad que contienen estas frases: “Ponme como un sello sobre tu corazón… Pues el amor es tan fuerte como la muerte”»[28].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

¿En qué nivel de la realidad sitúa Frankl el amor conyugal? ¿Se trata de un auténtico *encuentro amoroso*? ¿Cómo es posible que el mero recuerdo de la persona amada le infunda energía espiritual en una situación tan adversa? ¿Qué significa exactamente «recordar»?

3. Uno de los pasajes más emotivos de *La perla*, de John Steinbeck, es el que nos describe que Coyotito, el bebé de la humilde familia protagonista, fue picado por un escorpión. Los padres se pusieron en camino hacia la lejana casa del médico. Por el camino se le unieron todos los vecinos, incluso los mendigos. Pero, por carecer los padres de dinero, el bebé no fue atendido:

«— ¿Tenéis dinero para pagar el tratamiento?

Ahora Kino buscó en algún lugar secreto, debajo de su manta. Sacó un papel doblado muchas veces. Pliegue a pliegue, fué abriéndolo hasta dejar a la vista ocho pequeños aljófares deformados, unas perlas feas y grises como úlceras, aplanadas y casi sin valor. El criado cogió el papel y volvió a cerrar la puerta, pero esta vez no tardó. Abrió la puerta apenas lo justo para devolver el papel.

— El doctor ha salido —dijo—. Le han llamado por un caso muy grave —y se apresuró a cerrar, lleno de vergüenza.

Y entonces una ola de vergüenza recorrió la procesión entera. Todos se dispersaron. Los mendigos regresaron a la escalinata de la iglesia, los rezagados huyeron y los vecinos se marcharon para no presenciar la pública humillación de Kino.

Durante un largo rato, Kino permaneció ante la puerta, con Juana a su lado. Lentamente, volvió a ponerse el sombrero de suplicante. Entonces, sin previo aviso, dio un fuerte golpe en la puerta con el puño cerrado. Bajó los ojos para mirar con asombro sus nudillos rajados y la sangre que caía por entre sus dedos»[29].

- ¿En qué plano de la realidad situaba este médico su vida personal? ¿Practicó algún tipo de *reduccionismo*?
- ¿Qué tipo de «vergüenza» sintió primero el criado y después los vecinos que acompañaban a Kino y su familia?
- ¿Por qué la escena narrada está teñida de tristeza?
- ¿De qué ruptura son imagen los «nudillos rajados» de Kino?

4. El proceso de encuentro o de «éxtasis» suscita sentimientos de alegría o gozo. El gran pensador francés Henri Bergson supo destacar bellamente en su obra *La energía espiritual* la relación que existe entre la alegría y la conciencia de estar desarrollándose mediante el ejercicio de la creatividad:

«Los filósofos que han especulado sobre la significación de la vida y sobre el destino del hombre no

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

han notado lo suficiente que la naturaleza se ha tomado el cuidado de instruirnos ella misma sobre ello. Con un signo preciso nos advierte que nuestra meta ha sido lograda. Este signo es la alegría. Digo la alegría y no el placer. El placer no es más que un artificio imaginado por la naturaleza para obtener del ser viviente la conservación de la vida; no indica la dirección en la que la vida está lanzada. Pero la alegría anuncia siempre que la vida ha triunfado, que ha ganado terreno, que ha reportado una victoria: toda gran alegría tiene un acento triunfal».

«Ahora bien, si tenemos en cuenta esta indicación y seguimos esta línea de investigación basada en la experiencia, encontramos que siempre que hay alegría hay creación: cuanto más rica es la creación, más profunda es la alegría.

[…] Si, pues, en todos los campos el triunfo de la vida es la creación, ¿no debemos suponer que la vida humana tiene su razón de ser en una creación que puede, a diferencia de la del artista y el sabio, proseguirse en todo momento en todos los hombres: la creación de sí mismo por sí mismo, el acrecentamiento de la personalidad por un esfuerzo que saca mucho de poco, algo de nada, y añade siempre algo a lo que había de riqueza en el mundo?»[30].

- ¿En qué nivel de realidad se da el sentimiento de alegría? ¿Y el de placer?
- ¿Qué tipo de triunfo experimenta la vida en el encuentro? O lo que es igual: ¿Qué modo de creatividad ejercitan los seres humanos al encontrarse en sentido riguroso?
- Esta creatividad ¿es sólo privilegio de unos pocos?

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO SÉPTIMO

EL ENCUENTRO Y EL DESCUBRIMIENTO DEL IDEAL

Es un privilegio del ser humano poder descubrir valores, darse cuenta de que una realidad o una acción encierran un valor. Mayor distinción implica, todavía, la capacidad de percibir el diferente rango que muestran los distintos valores y establecer una determinada «escala de valores».

1. LA META DE LA VIDA ES CREAR MODOS ELEVADOS DE UNIDAD

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

A medida que descubrimos en la experiencia diaria los frutos del encuentro, nos percatamos de que el valor de la vida en unidad es primordial y decisivo; se halla en el origen de nuestra existencia y en su plenitud, ya que venimos del encuentro y nos sentimos llamados al encuentro. El encuentro, rectamente entendido y vivido, nos da luz, sentido, energía, madurez. Cuando hay encuentro, todo cobra valor y se transfigura. Al darnos cuenta de que fundar los modos más altos de unidad constituye el valor supremo, el que inspira e impulsa todos los demás y los sostiene como una clave de bóveda, advertimos que crear encuentros supone en nuestra vida una meta, un *ideal*.

El ideal no es una mera idea; es una *idea motriz* que nos impulsa a vivir con hondura y autenticidad. Este impulso procede del alto valor que encarna y expresa tal idea. Debido a ello, un ideal nuevo inspira una vida nueva.

- Si adoptamos el *ideal del egoísmo* y dirigimos nuestras potencias y posibilidades a la satisfacción de nuestros intereses particulares, quedamos atrapados en la rueda dentada del *vértigo*, que nos conduce a la destrucción de forma casi inexorable. Los seres humanos no perdemos nunca del todo

la libertad y la capacidad de cambiar de orientación. Pero esta capacidad y esa libertad disminuyen a medida que caemos más hondo en el abismo del vértigo.

- En cambio, si consagramos nuestra existencia al bien de los demás, a fundar modos auténticos de vida comunitaria, abierta y comprometida, nos encaminamos por la vía del encuentro, que nos desarrolla al máximo.

Tal vez el lector se pregunte por qué el ideal de la unidad y la solidaridad es el ideal ajustado al ser del hombre. Acierta al preocuparse por esta cuestión, pues la elección del ideal determina la orientación de nuestra vida y no podemos realizarla de modo arbitrario. Si yo propusiera el ideal de la unidad y solidaridad sólo porque responde a mi inclinación personal, ese ideal no sería vinculante para los demás. Afortunadamente, no es así. Concedo primacía a dicho ideal por estar convencido de que responde al ser mismo del hombre, que es —según la investigación actual más cualificada— «un ser de encuentro».

El encuentro constituye una forma muy relevante de unidad. Para crear formas elevadas de unidad, debemos entrar en relación con otras realidades, recibir las posibilidades que ellas nos ofrecen y ofrecerles las nuestras. El hombre vive como persona, se desarrolla y perfecciona como tal al entretejer su ámbito de vida con el de otras personas.

Esta condición básica de nuestra realidad personal la rechazamos cuando somos egoístas y nos clausuramos en nuestra soledad. Al hacerlo, actuamos contra nuestro verdadero ser y lo falseamos, pues «los hombres no son islas», como bien indicó el poeta inglés John Donne[1]. El que se empeña en serlo y se aísla hoscamente se lanza por la vía del vértigo y se entrega a una forma de soledad asfixiante, destructiva. A la inversa, el que se abre a los demás generosamente se adentra por la vía del encuentro, que lo lleva a plenitud. Podemos decir con toda razón que el hombre no tiene un solo centro, como la circunferencia, sino dos, como la elipse: *el yo* y *el tú*. Por eso afirma M. Buber que «la vida del hombre es encuentro»[2].

Vemos ahora con claridad que el ideal del aislamiento egoísta bloquea al hombre y lo destruye. Por el contrario, el ideal de la entrega oblativa lo eleva a su cota más alta de perfección. He aquí cómo el cambio de ideal lo transforma todo. ¿De qué modo se realiza esta transformación? ¿Qué aspectos de la vida del

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

hombre se alteran cuando éste cambia el ideal?

2. Consecuencias de la adopción del ideal de la unidad

2.1. Cambia nuestra actitud ante las realidades del entorno

Si mi meta en la vida no es poseerte sino crear unidad contigo, no intentaré dominarte, pues la voluntad de dominio nos sitúa en el plano del manejo de objetos (nivel 1), no en el de la creación de relaciones reversibles (nivel 2). Tenderé, más bien, a respetarte, a colaborar contigo, a entreverar mi ámbito de vida con el tuyo y crear campos de juego fecundos. Esa actitud me dispondrá para *responder* agradecido a la llamada de los valores que me ofreces. La inclinación a dar una respuesta positiva me torna *responsable*. Cerrar mis oídos a esa llamada sería por mi parte una *irresponsabilidad.*

La responsabilidad, así entendida, implica una disposición al *sacrificio*, porque lo valioso sólo puede ser asumido en su vida por quien cumple determinadas exigencias, que en el fondo suponen una actitud de *generosidad.* Desde hace tiempo se interpreta, a menudo, el sacrificio como una *represión* y una amputación del verdadero ser del hombre. Es éste un error que puede destruir de raíz nuestra vida personal, que es vida creativa. Debemos, por ello, apresurarnos a subrayar que todo sacrificio, cuando es juicioso, implica una *jerarquización de dos o más valores*. No supone, en consecuencia, una pérdida, sino el ascenso a un nivel superior de realización. Saber distinguir lúcidamente los diversos valores y conceder la primacía a los más elevados constituye el núcleo de la virtud humana del *discernimiento*.

2.2. Se gana dinamismo y poder de iniciativa

Al *acoger* la llamada de los valores más altos, coronados por el valor de la unidad, adopto una actitud *responsable*. Este cambio de conducta me hace pasar de una posición indolente, pasiva, incomprometida, a otra activa, emprendedora, desbordante de iniciativas, porque, al tornarme respetuoso y disponible para lo valioso, puedo encontrarme con cuanto encierra valor: el paisaje, las personas, el lenguaje, las obras culturales, las comunidades, las instituciones… y, en un nivel

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

infinitamente superior, el Dios todopoderoso… Mi vida, con ello, se dinamiza, adquiere vigor, ya que el encuentro es fuente de energía, decisión, sentido, luz y belleza.

Nuestra voluntad aislada tiene una fuerza muy escasa. Unida a un ideal elevado, gana una energía indomable. Todo el que ha puesto alguna vez su vida al servicio de un ideal valioso sabe qué torrentes de entusiasmo brotan de esa actitud de entrega.

2.3. Se aprende a jerarquizar los valores

Al orientar la vida hacia un ideal elevado, aprendo a verlo todo con perspectiva, a la debida distancia, sin enquistarme en cada pormenor. Esa *distancia de perspectiva* me permite descubrir el sentido y el valor de cada actitud, cada opción, cada actividad. Las actividades, opciones y actitudes presentan valor y sentido cuando me acercan al ideal. Su sentido y valor será tanto más alto cuanto más me permitan alcanzar la meta de mi existencia.

El descubrimiento de esta vinculación del ideal con el valor y el sentido nos ofrece un criterio certero para ordenar nuestra *escala de valores*. Si queremos ser auténticos y realizar plenamente nuestra existencia, debemos *jerarquizar los valores*. Hemos de reconocer, por ejemplo, que lo agradable es un valor, pero no el más alto; para tener pleno sentido, ha de estar integrado en el proceso de realización personal, cuya meta es la creación de modos elevados de unidad.

2.4. Se alcanza el grado más alto de libertad: la «libertad creativa»

Nuestra primera forma de libertad viene dada por la capacidad de ejercitar sin traba alguna nuestras potencias: andar, ver, oír, hablar, relacionarnos… Pero el ejercicio de las *potencias* no es fecundo para el hombre si éste no cuenta con *posibilidades*. Leonardo da Vinci tuvo potencias extraordinarias, pero no pudo satisfacer su ansia de volar, porque su sociedad carecía de posibilidades para ello.

La falta de posibilidades supone para el hombre una merma de libertad. Por eso, pasar de la penuria económica a la holgura supone una liberación. Yerma, la protagonista del drama homónimo de Federico García Lorca, no carecía de nada a no ser de la posibilidad de relacionarse con el entorno, y se sintió *asfixiada*

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

espiritualmente, es decir, carente de libertad. De ahí se derivó la tragedia: acabó *asfixiando biológicamente* a Juan, su marido, a fin de mostrar en una imagen que la vida sin libertad es una falsa apariencia, una farsa.

Para sentirse libre, debe uno contar con posibilidades diversas entre las cuales elegir. Por eso, en la niñez y la juventud se considera muy libre el que dispone de numerosas posibilidades y puede elegir las que desea. Esta capacidad ilimitada de elección podemos denominarla *libertad de maniobra*. El gobernante o el legislador que ofrece este tipo de libertad a los ciudadanos es considerado a menudo como un *liberador*, un promocionador de la libertad. ¿Es ésta una valoración justa?

En ciertos casos no, porque el mero poder elegir entre muchas posibilidades no equivale a ser libre interiormente. Es sólo una condición para ser libre, como lo es el ejercicio expedito de las propias potencias: ver, oír, andar… Elegir en cada momento unas posibilidades u otras tiene *sentido* si tal elección contribuye a nuestro desarrollo como personas. Y, como nosotros nos desarrollamos plenamente cuando nos orientamos hacia nuestro auténtico ideal, elegimos con *auténtica libertad interior* cuando escogemos una posibilidad entre varias no porque nos agrada más sino porque nos orienta mejor hacia el ideal de nuestra vida. Este modo de libertad exige cierta dosis de *desprendimiento*, que nos permite tomar distancia frente a las ganancias inmediatas, no fusionarnos con ellas, liberarnos del apego a lo fascinante.

Esta actitud desprendida nos permite ver, al mismo tiempo, una acción concreta y el ideal que la inspira y da sentido. El ideal perseguido imanta toda la vida, la orienta hacia la plenitud, inspira las acciones, hace que se quiera *libremente* realizar lo que constituye un *deber* para uno. El que se siente *ligado* a un ideal libremente acogido sabe ver la *obligación* como una *vinculación fecunda* que le conduce a su cabal desarrollo.

Esta elección libre del deber puede hacerse por motivos diversos, y de esta diversidad se derivan los grados distintos de perfección de la libertad:

- Si elijo lo que debo hacer porque es una obligación que me viene *impuesta*, no desde fuera sino por mi realidad misma, soy verdaderamente libre, pero en grado elemental.
- Si asumo tal deber *con amor* y lo *interiorizo*, porque veo en él un medio para realizar mi ideal en la vida, mi libertad es más elevada. Amar un ideal

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

verdadero confiere una gran libertad interior.

- Cuando ese amor alcanza la cima del *entusiasmo*, la libertad es perfecta. Realizo entusiasmado lo que debo realizar. El esfuerzo que tal realización implica queda con ello transfigurado; se hace leve, se inserta en un proceso de elevación a lo mejor de uno mismo; deja de significar una *represión* para entrañar una *sublimación*.

2.5. Se aprende a ver las realidades en todo su alcance y amplitud

Hemos visto que el ideal verdadero de mi vida es crear formas elevadas de unidad, es decir, formas de encuentro, y éste sólo es posible entre realidades que tienen cierta riqueza interior y ofrecen al hombre algunas posibilidades para actuar con sentido y eficacia. Si acepto ese ideal porque deseo vivir en plenitud, pondré sumo empeño en no empobrecer las realidades de mi entorno a las que trato.

Pensemos en un trozo de pan. Es *producto* de un proceso fabril, pero está elaborado con *frutos* de la tierra, entre ellos el trigo. Un grano de trigo no se *produce*, no se *fabrica;* surge como *fruto* de una confluencia armónica de diversos elementos. El campesino recibe de sus mayores el arte de trabajar la tierra y un puñado de semillas. Deposita las semillas confiadamente en la madre tierra, y espera pacientemente a que venga la lluvia, empape la tierra, sirva de vehículo a las sustancias nutritivas, y luego el sol dore la mies. Cuando se da la confluencia benéfica de campesino, semillas y tierra, lluvia y sol, océano que evapora el agua y viento que la arrastra en forma de nube…, un buen día sucede el prodigio de que sobre los campos granen las espigas y madure el trigo. Un sencillo grano de trigo es el *fruto de una confluencia*, que prefigura el encuentro. Por ello está cargado de *simbolismo*, es decir, remite a las realidades que han ensamblado sus posibilidades fecundamente y le han dado origen.

Algo análogo puede decirse del vino. Por eso ambos, vino y pan, son tan adecuados para simbolizar la amistad humana en una comida de hermandad. El representante de la familia invita a un amigo a comer en su casa. Toma el pan, lo parte, lo reparte y lo comparte. Y escancia el vino en la copa del huésped. Vino y pan simbolizan la amistad compartida porque ellos son ya, previamente, el fruto de una fecunda interrelación.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Esta manera de ver las realidades como puntos de confluencia de diversos elementos amplía y profundiza nuestra concepción de los seres con los que debemos tejer nuestra vida. Asombra pensar en el horizonte de posibilidades que se abren a nuestro poder creador de relaciones valiosas si acertamos a ver cuanto nos rodea en todo lo que implica y con todas sus vibraciones.

2.6. Se descubre que las personas humanas son un «nudo de relaciones»

Gabriel Marcel confiesa en su *Diario metafísico* que, al comienzo de la Primera Guerra Mundial, en la que actuó de intermediario entre los caídos y sus familiares, un soldado se reducía para él a un nombre en una ficha, a la que se agregaba una cruz cuando el soldado fallecía. El contacto con los allegados de los soldados muertos fue dando vida a esos nombres: al pronunciarlos, suscitaban todo un *haz de relaciones*. En cada caso, no era un nombre el afectado; era el hijo de estos padres angustiados, el esposo de esta mujer abatida, el padre de estos huérfanos desvalidos.

Merced a este enriquecimiento del lenguaje, la idea que tenía Marcel de cada una de las vidas humanas comprometidas en el horror de la guerra sufrió un cambio radical: cada vida era algo único, insustituible, incanjeable, incomparable. Ninguna madre que perdía a un hijo podía ser consolada con la idea de que le era posible tener más. El hijo perdido faltaría para siempre y no podía ser suplido por ningún otro.

Este modo de ver las realidades como únicas, fruto de una trama de vínculos que sólo se da una vez en la historia, perfecciona nuestra capacidad de valorar la vida cotidiana y sus acontecimientos en todo su alcance. El que vea en la persona amada algo único para él comprenderá fácilmente lo que afirman los grandes especialistas de la Etica: que «el amor pide eternidad», constancia, fidelidad, pues no tiene sentido prometer amor para un lapso determinado de tiempo. Amar a una persona —indica Gabriel Marcel— es decirle: «*¡Tú no morirás*!». En virtud de su misma esencia, el amor verdadero pide fidelidad. El amor fiel es amor creativo, amor que crea modos relevantes de unidad. Este tipo de unidad perdura a lo largo del tiempo porque es fuente de nuevos motivos para amarse.

2.7. Se aprecia la vida personal incondicionalmente

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

En su testamento de Heiligenstadt, escrito en plena juventud cuando creyó morirse, Beethoven confiesa que hubiera puesto fin a su vida innumerables veces, debido a la desgracia de su sordera, si no fuera por su amor al *arte musical* y a la *virtud*. Tanto las virtudes éticas como la creación artística estaban en Beethoven vinculadas a su fe en el hombre y en el Creador de todos los seres. El tenía conciencia de ser un genio, pero su genialidad se la atribuía a la bondad del Creador. Pocos años antes de morir, cuando se hallaba en una situación penosa —sordo y casi ciego, arruinado económicamente e incluso infravalorado en el aspecto artístico—, se retiró a una aldea de la frontera austro-húngara para «rendir un homenaje de agradecimiento y alabanza al Supremo Hacedor», según sus propias palabras. El fruto de este retiro fue una de las cumbres del arte universal: la *Misa solemnis*.

Tal fortaleza y equilibrio de ánimo tuvieron su origen en el encuentro, en la unidad profunda con lo valioso. «*A mí se me ha dado* — confesó Beethoven— *el don de vivir en un mundo de sobrecogedora belleza, y la tarea de mi vida consiste en transmitir a los hombres un reflejo de tal belleza a través del lenguaje musical*». Beethoven buscaba las fuentes de su inspiración en el campo —visto, al modo franciscano, como la huella del Creador— y en el amor incondicional a sus semejantes. Esa doble vinculación —a Dios y a los hombres— se tradujo, en el Cuarto Tiempo de la *Novena Sinfonía,* en un himno a la solidaridad de las criaturas entre sí y con el «Padre amoroso que debe habitar por encima de la bóveda estrellada». De tal solidaridad profunda surge la inmensa alegría que llena hasta los bordes el final de dicha obra.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

3. La adopción del ideal del egoísmo lleva al vértigo

El proceso de *vértigo* es impulsado por una opción fundamental de *egoísmo*. Si soy egoísta, satelizo cuanto me rodea y lo considero como medio para mis fines, es decir, como un conjunto de *objetos útiles*. Al encontrar, por ejemplo, una persona atractiva, la tomo como una fuente de gratificaciones para mí, y deseo *poseerla* a fin de ponerla a mi servicio.

Cuando movilizo las tácticas de *seducción* y *fascinación, y* llego a poseer aquello que enardece mis instintos, siento una peculiar *euforia*, una exaltación interior que se asemeja a una llamarada de hojarasca, súbita, potente y fugaz.

Esta euforia primera se trueca rápidamente en una devastadora *decepción* al advertir que domino esta realidad placentera pero, justamente por ello, no puedo encontrarme con ella. El encuentro, para darse, exige que cada uno respete la condición de *ámbito* que tiene el otro. El que quiere dominar a otra persona no la respeta; la instrumentaliza, la rebaja al nivel de los objetos.

Según hemos dicho, los hombres somos «seres de encuentro», vivimos como personas y nos desarrollamos como tales al crear diferentes modos de encuentro. Consiguientemente, si no nos encontramos, nos sentimos *decepcionados* y *tristes*.

La tristeza surge al percatarse uno de que no se está desarrollando como persona. Toda tristeza responde a un *vacío interior*. Cuando renuncio al encuentro por el afán de poseer, dominar y disfrutar, me vacío de lo que más necesito para vivir con plenitud. Si esa renuncia se realiza una y otra vez porque adopto siempre la misma actitud básica de egoísmo, el vacío se incrementa progresivamente. Al hacerse abismal y asomarme a él, siento esa especie de *vértigo espiritual* que denominamos *angustia*. Nos sentimos angustiados cuando no tenemos solidez en nuestra vida porque nos falla lo que nos centra como personas y nos vemos *descentrados*, literalmente *desquiciados*, como una elipse que ha perdido uno de sus dos centros.

La angustia, cuando es irreversible porque no estamos en disposición de cambiar nuestra opción fundamental, provoca la *desesperación*, la conciencia amarga de que nos hemos cerrado todas las vías hacia la madurez personal, de modo que nos vemos ante el abismo pero no somos capaces de volver atrás. Verse colgado ante un abismo produce *pavor*, esa sensación de *espanto* que sentimos al vernos inermes ante algo *horrible* que no nos deja salida.

Esta forma de desesperación nos lleva a una situación de *soledad absoluta*, soledad de desarraigo y «des-ambitalización» que nos bloquea y destruye como personas.

El vértigo es un proceso que al principio no nos exige nada; nos halaga incitándonos a elegir cuanto nos gusta, nos promete una rápida y conmovedora plenitud y al final nos sume en una soledad asfixiante. La caída en cualquier forma de vértigo —embriaguez, droga, ludopatía, poder, velocidad sexualidad meramente pasional…— amengua la capacidad de crear formas de unidad entrañables con el entorno, nos enceguece para los valores más altos y nos lleva

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

a invertir la escala de valores.

Esta *subversión de valores* va unida con el fenómeno del *nihilismo*, término complejo que significa, en este caso, la tendencia a negar que la vida humana tenga sentido, es decir, que sea valiosa y estimable[3].

4. Ejercicios para profundizar en los temas tratados

4.1. El secreto de la formación humana radica en descubrir el verdadero ideal

El gran pedagogo alemán Josef Kentenich polarizó su labor educativa en torno al empeño de descubrir y realizar el «ideal personal» y el «ideal comunitario»:

> «Como psicólogo, puedo subrayar en principio que el secreto de la maduración de los jóvenes radica en el desarrollo del ideal personal». «Las dificultades juveniles son superadas en lo esencial cuando los jóvenes encuentran su ideal personal»[4].

> «El verdadero educador es hombre de un solo pensamiento». «No hay que aducir muchos pensamientos tanto si educamos a adultos como a niños […]. Un solo pensamiento basta. Ciertamente, también se requiere cierta variedad. Pero debe desembocar en un pensamiento grande». «Hay que educar hasta conseguir que el ideal se convierta en algo operativo, casi fascinante»[5]. «¿Cómo lo expresó Nietzsche una vez? "Tu pensamiento grande quiero yo saberlo". Y ¿cuál es el pensamiento grande de una comunidad? Es lo que llamamos el ideal comunitario»[6].

El ideal está estrechamente vinculado con la *vocación* propia, con aquello que uno está *llamado* a ser. Lo expresó claramente el poeta Friederich Rückert:

> «Cada uno lleva en sí la imagen
> de lo que desea llegar a ser.
> Mientras no lo es,
> su paz no es completa».

4.2. El ideal lo descubrimos al encontrarnos con un valor muy elevado

Para desarrollarnos como personas no hay vía más fecunda que adentrarnos en el campo de imantación de los valores. Una vez sumergidos en esa esfera de irradiación, la labor principal corre a cargo de los valores mismos, que no sólo existen sino que *se hacen valer*.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

En los últimos días de la Segunda Guerra Mundial, multitud de personas de la Europa del Este huyeron hacia Occidente y fueron albergados en campos de refugiados. Un día se presentó en uno de ellos un hombre vestido con hábito blanco, el legendario Werenfried van Straaten, tan corpulento como bondadoso. A esas gentes abatidas por la extrema penuria les habló de un Dios que es amor, y les ofreció en su nombre una cuantiosa ayuda, fruto de la generosidad de pueblos también castigados por el infortunio. Entre los refugiados se hallaba una niña de 8 años, que ahora es misionera en la India. Ella misma nos explicó su transformación:

> «Aquel día surgió en mí la vocación. Yo no había oído hablar nunca del amor. En mi derredor no había florecido más que el odio y el exterminio. Este Padre me descubrió que existía un reino en el que la gente se ayuda y se ama. En ese instante decidí consagrar la vida a ese Dios que vence al odio».

La aparición del amor en un ambiente hosco de odio y miseria significó para esta niña la revelación de un valor altísimo. Ella sintió que todo su ser quedaba atraído fuertemente por la llamada de ese valor, que le ofrecía posibilidades inmensas de acción llena de sentido. No lo dudó un instante. Allí estaba su *meta*, su *ideal*. Había descubierto una *idea motriz* — el amor— que era para ella una fuente de vida auténtica, de actitudes creativas de actividad fecunda. Al dejarse imantar por esa *idea dinamizadora*, ganó una energía espiritual que orientó para siempre su vida. Su vocación estaba elegida, y su ser quedó rebosante de poder creativo.

Una vez y otra se comprueba que la creatividad procede siempre del valor, revela el valor y fomenta el valor. Vocación, ideal, valor, plenitud de sentido, vida lograda… se dan estrechamente unidos. Lo experimentó en su vida el gran científico y humanista Albert Einstein, que nos hizo esta confesión:

> «Los ideales que han iluminado mi camino y una y otra vez me han infundido valor para enfrentarme a la vida con ánimo han sido la bondad, la belleza y la verdad».

Bien vistos, estos ideales se unen y ensamblan en la clave de bóveda que es la unidad, el amor rectamente entendido y vivido. El que halla un ideal ajustado a su vida tiene luz y buen ánimo para siempre, porque el ideal es una meta valiosa que deseamos conseguir en el futuro, pero desde el futuro revierte sobre cada

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

momento para impulsar nuestra vida y llenarla de sentido.

4.3. El encuentro nos da elevación y nos redime del sinsentido del dolor

Tomar el encuentro como ideal significa que estimamos sobre todo el vivir entre seres que no se reducen a objetos, pues son ámbitos, y nos permiten establecer relaciones profundas con ellos. Al hacerlo, sentimos la satisfacción que produce ver que nos estamos realizando como personas.

> «Al reflexionar sobre mi propia vida —escribe Nouwen—, me doy cuenta de que los momentos de mayor bienestar y consuelo fueron los momentos en que alguien me dijo: "No te puedo quitar tu dolor, no tengo solución alguna para tu problema, pero puedo prometerte que no te dejaré solo y te ayudaré mientras pueda y de la mejor manera que pueda". Hay mucho sufrimiento y dolor en nuestras vidas, pero ¡qué bendición es no tener que vivir solos nuestro sufrimiento y nuestro dolor! Este es el regalo de la compasión»[7].

4.4. El logro de la libertad verdadera

En carta a Eckermann, Goethe expresó de forma concisa y lúcida su idea de la libertad verdadera:

> «No nos hace libres el no querer aceptar nada superior a nosotros, sino el acatar algo que está por encima de nosotros».

La *libertad creativa* —años luz superior a la mera *libertad de maniobra* — permite vincular en el hombre de modo fecundo la *autonomía* y la *heteronomía,* es decir, el poder regir la conducta por leyes propias, elaboradas en la interioridad, y la necesidad de orientarse por criterios y normas recibidos en principio «de fuera». Gabriel Marcel escribe:

> «… Tanto en el orden de la santidad cuanto en el de la creación artística en que la libertad resplandece, resulta evidente que la libertad no es una autonomía: aquí y allí, el yo, el autocentrismo, está reabsorbido enteramente en el amor»[8].

Dejar de ser autónomo sin caer en la alienación de la heteronomía sólo es posible a través de la actividad creadora. «Cuanto más integralmente entro en actividad —agrega Marcel—, menos legítimo resulta decir que soy autónomo». «El ser más autónomo es, en cierto sentido, el más comprometido»[9].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

4.5. La libertad vacía de un desertor y el proceso de vértigo

El protagonista de la obra de J. P. Sartre *Le sursis* («La prórroga» o «El aplazamiento») va a la estación de la que han de partir los movilizados para defender a la patria de la invasión extranjera. Debe tomar el tren, pero al final no lo hace. Deja que el tren se aleje, abarrotado de jóvenes, y él se vuelve a París. Callejea sin rumbo, contempla largamente el Sena, da vueltas a mil pensamientos, se siente invadido de libertad. Todo él es libertad. Pero no tarda en preguntarse: «*¿Y qué voy a hacer con toda esta libertad?*» Sin duda intuyó que su libertad era vacía, no conducía a ninguna meta, no perseguía ningún ideal auténtico.

Un desertor es una persona que rompe amarras con su patria. Cuando un país es invadido por un enemigo, se moviliza entero en orden a su defensa. Todo cambia en él de sentido. Las metas de cada vida quedan supeditadas a la gran meta que es salvaguardar la independencia. El que se consagra a ella dota de sentido a su existencia. Matthieu no se orienta hacia esa meta, y todo lo que haga estará fuera de lugar. Carecerá de sentido. Será un extraño en su país. Se ha desvinculado. Es totalmente libre, pero esa libertad no le lleva a ninguna parte que dé sentido a su vida.

Esa libertad vacía no es fruto de una conquista, sino puro resultado de una huida traidora. El traidor se mueve con libertad *absoluta* —es decir, *desvinculada*—, pero, al hacerlo, se desliza por un «astro muerto». París, toda Francia, el mundo entero es para él un desierto. La libertad vacía deja al hombre desolado. Veámoslo en el texto:

> «En medio del Pont Neuf se detuvo y se echó a reir: "Qué lejos he buscado esta libertad, y estaba tan cercana que no podía verla, que no puedo tocarla, no era más que yo mismo. Yo soy mi libertad". Había esperado que un día se vería colmado de dicha, traspasado de parte a parte por un rayo. Pero no había ni dicha ni rayo: sólo esta indigencia, este vacío presa de vértigo ante sí mismo […]. Extendió las manos y las paseó lentamente por la piedra de la balaustrada, que era rugosa, agrietada, una esponja petrificada, caliente aún del sol de mediodía. […] Hubiera querido aferrarse a esa piedra, fundirse en ella, llenarse de su opacidad, de su reposo. Pero ella no podía procurarle ningún socorro; estaba afuera para siempre. […] "Tan inseparable del mundo como la luz, y desterrado sin embargo como la luz, resbalando por la superficie de las piedras y del agua sin que nada, jamás, se agarre a mí o encalle en mí. Afuera. Afuera. Fuera del mundo, fuera del pasado, fuera de mí mismo: la libertad es el destierro y yo estoy condenado a ser libre"».

> «Dio algunos pasos, se detuvo de nuevo, se sentó en la balaustrada y miró correr el agua. "¿Y qué voy a hacer con toda esta libertad? ¿Qué voy a hacer conmigo?" Había jalonado su porvenir con tareas precisas: la estación, el tren para Nancy, el cuartel, el manejo de las armas. Pero ni el

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

porvenir ni esas tareas le pertenecían ya. Ya nada era suyo: la guerra labraba la tierra, pero no era ya su guerra. Estaba solo en ese puente, solo en el mundo y nadie podía darle órdenes. "Soy libre *para nada*"», pensó con cansancio. Ni un signo en el cielo ni en la tierra; los objetos de este mundo estaban demasiado absortos en su guerra, volvían hacia el Este sus múltiples cabezas. Matthieu corría por la superficie de las cosas, y ellas no lo sentían ya. Olvidado. Olvidado por el puente que lo soportaba con indiferencia, por esos caminos que huían hacia la frontera, por esa ciudad que se levantaba lentamente para mirar en el horizonte un incendio que no le concernía. Olvidado, ignorado, completamente solo: un retrasado; todos los movilizados habían partido la antevíspera, él ya no tenía nada que hacer aquí. ¿Tomaré el tren? No tiene ninguna importancia. Partir, quedarse, huir: no eran estos actos los que pondrían en juego su libertad».

«Y, sin embargo, era menester arriesgarla. Se aferró con ambas manos a la piedra, y se inclinó por encima del agua. Bastaría con un chapuzón, el agua lo devoraría, su libertad se convertiría en agua. […] Todas las amarras estaban cortadas, nada en el mundo podía detenerlo: eso era la horrible, horrible libertad. Muy en el fondo de sí, sentía latir su corazón enloquecido. "Un solo gesto, unas manos que se abren, y yo *habré sido Matthieu*". El vértigo se levantó dulcemente sobre el río: el cielo y el puente se derrumbaron: no quedaron más que él y el agua, que subía hacia él, le lamía las piernas colgantes. El agua, su porvenir. Ahora es *cierto*, voy a matarme. Y de pronto, *decidió* no hacerlo. […] Y se encontró de pie, en marcha, deslizándose por la corteza de un astro muerto. Será la próxima vez»[10].

El autor destaca el término «vértigo», la condición *fusional* de la unión que desea establecer el protagonista con cuanto le rodea y la imposibilidad de sentirse *verdaderamente libre*. Se entiende radicalmente este texto cuando se recuerdan estas cuatro ideas:

1) En el proceso de vértigo uno tiende a *empastarse* con las realidades circundantes.
2) Nuestra libertad auténtica comienza cuando tenemos la capacidad de *tomar distancia* de nuestras apetencias y elegir en virtud del ideal.
3) Creamos, así, con cuanto nos rodea un *campo de juego*, en el cual se convierten en íntimas las realidades que lo constituyen.
4) En este campo de intimidad, lo «exterior» deja de estar «fuera» de nosotros, y nuestra *libertad creativa* nos une de *modo entrañable* con el mundo en torno, no nos lanza al exilio.

4.6. El sentido de la vida humana y la salud espiritual

El psicólogo vienés Viktor Frankl, fundador de la *Logoterapia*, dedicó su vida a mostrar que la causa principal de los desarreglos psíquicos que padece el hombre actual no son debidos a la represión sexual —como opinaba Sigmund Freud—, ni

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

al complejo de inferioridad —según pensaba Alfred Adler—, sino al «vacío existencial», la falta de sentido en la vida:

> «Cada tiempo tiene su neurosis, y cada tiempo necesita su psicoterapia». «Así nosotros, en la actualidad, ya no estamos confrontados con una frustración sexual, como en tiempo de Freud, sino con una frustración existencial. Y el paciente típico del momento presente ya no padece tanto complejos de inferioridad, como en tiempo de Adler, cuanto sentimientos abismales de falta de sentido, asociados con una sensación de vacío; razón por la cual hablo de un vacío existencial»[11]. «El paciente actual sufre sobre todo de un abismal sentimiento de falta de sentido, que va asociado con un sentimiento de vacío»[12].

> «Respecto a la generación de los adultos, me limito a consignar el resultado de las investigaciones que Rolf von Eckartsberg pudo realizar con graduados de la Universidad de Harvard: Veinte años después de su graduación, un tanto por ciento muy elevado de esta gente —que entretanto habían hecho carrera, y por lo demás llevaban una vida ordenada y feliz, vista desde fuera— se lamentaban de tener un sentimiento de una abismal falta de sentido». «Aumentan los signos de que el sentimiento de falta de sentido se extiende cada vez más. Su presencia es confirmada actualmente incluso por el lado marxista y por colegas de orientación puramente psicoanalítica»[13].

> «¿Podemos darle un sentido al hombre actual, frustrado existencialmente? Debemos estar contentos si no le *quitan* el sentido al hombre de hoy a través de un adoctrinamiento reduccionista»[14].

En esta línea, Albert Camus subraya la importancia del sentido de la vida con su fuerza expresiva singular:

> «Juzgar si la vida vale o no vale la pena vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía. Las demás, si el mundo tiene tres dimensiones, si el espíritu tiene nueve o doce categorías, vienen a continuación». «… Veo que muchas personas se mueren porque estiman que la vida no vale la pena vivirla. Veo otras que, paradójicamente, se hacen matar por las ideas o las ilusiones que les dan una razón para vivir (lo que se llama una razón para vivir es, al mismo tiempo, una excelente razón para morir). Opino, en consecuencia, que el sentido de la vida es la pregunta más apremiante»[15].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

4.7. La inteligencia madura ve a lo largo, a lo ancho y a lo profundo

Para pensar con rigor debemos conceder a nuestra inteligencia tres condiciones: *largo alcance, amplitud y hondura*. Si las posee, puede captar las realidades en todo su relieve y advertir su poder *simbólico*, su capacidad *expresiva*, su condición *relacional*. Esta capacidad de atender a todas las vertientes de las realidades y los acontecimientos es destacada por Anthony de Mello con un ejemplo musical:

> «Amar es como oír una sinfonía. Ser sensible a toda esa sinfonía. Significa tener un corazón

sensible a todos y a todo. ¿Puedes imaginar que una persona oiga una sinfonía y sólo escuche los timbales? ¿O dar tanto valor a los timbales que los demás instrumentos queden casi apagados? Un buen músico, que ama la música, escucharía cada uno de los instrumentos. Puede tener su instrumento favorito, pero los escucha a todos. Cuando te apasionas, cuando tienes un sentimiento de apego, una obsesión, ¿sabes lo que sucede? El objeto de tu pasión se destaca y las demás personas se esfuman»[16].

Un ejemplo de penetración en el sentido de las realidades nos lo da el Premio Nobel de Literatura, Juan Ramón Jiménez, al destacar la belleza y expresividad que adquieren las manos de una persona cuando se entrega a una acción valiosa, que implica cierto grado de creatividad:

« ¡Qué encantadora armonía el uso de las manos de la niñera de un niño, el alzarlo, el mecerlo, el vestirlo, el lavarlo, el entretenerlo con gestos relacionados con la fantasía! ¡Qué delicia ver las manos de Toscanini dirigiendo y qué encanto no habrá sido el ver modelando las manos de Miguel Ángel!». «Aplaudir con sinceridad, con gozo, con alegría también puede ser un buen empleo de las manos: sobre todo si se goza lo que se aplaude. Cerrar la mano nunca es bello, los dedos cerrados están muertos y por algo los árabes condenan a un ladrón a cerrarle las manos y enyesarlas para que las uñas le taladren las palmas. Cerrar la mano es propio del avaro de todas las cosas, de dinero, de afecto, de caricia, de ilusión»[17].

5. Educar es entusiasmar con el auténtico ideal

La tarea básica de la educación consiste en ayudar a niños y jóvenes a descubrir el auténtico ideal de la propia vida y optar decididamente por él, sin vacilaciones pusilánimes.

El ideal es siempre una fuente de energía que nos da impulso para actuar. Si es auténtico, da sentido a toda nuestra existencia. En caso contrario, condena nuestra vida al *sinsentido* y el *absurdo*. Nuestra actividad, por febril que sea, se reducirá a dar vueltas sobre sí misma sin avanzar. Por eso produce tedio y desesperación.

El ideal decide la orientación que damos a nuestra vida; es como la *clave* en una partitura musical; de ella depende el valor de cada nota; cambias la clave, y las notas, sin alterarse lo más mínimo, adquieren un sentido distinto. Esto mismo sucede con el ideal. Si oriento la vida hacia el ideal de la unidad y la solidaridad, considero la *fidelidad* como un *valor*, y la *actitud de fidelidad* como una *virtud*. Basta que dé un giro en mi orientación espiritual y tome como meta el ideal del egoísmo para que pase a considerar la fidelidad como un *antivalor*, y la actitud de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

fidelidad como un *vicio*, ya que me dificulta el logro de mi ideal, que es —en este caso— acumular ganancias en cada momento.

Del ideal depende el sentido de mi vida. Cada día son más numerosos y cualificados los autores que relacionan la salud espiritual de las personas y su felicidad con la adquisición de sentido. Una actividad tiene sentido en el contexto de mi vida cuando me conduce al pleno desarrollo de mi realidad personal, y este desarrollo se logra cuando se realiza el auténtico ideal.

Un educador cumple su misión de modo perfecto cuando consigue que niños y jóvenes descubran el verdadero ideal y encaminen toda su vida hacia él con decisión. De ese modo garantizan la rectitud de sus ideas, sus actitudes, sus decisiones, sus sentimientos. También los sentimientos han de ser elegidos y cultivados. La alegría y el entusiasmo son sentimientos positivos, constructivos, por ser la vibración de nuestro ánimo ante el encuentro con realidades valiosas. La *euforia* se parece al *entusiasmo* pero se halla muy por debajo de él porque se reduce a una exaltación superficial y pasajera provocada por un suceso muy prometedor pero poco consistente, mientras el entusiasmo es suscitado por un acontecimiento decisivo en la vida humana: el ascenso a lo mejor de uno mismo. No debemos confundir *entusiasmo* y *euforia, gozo* y *goce, soledad de aislamiento* y *soledad de recogimiento, respeto* e *indiferencia*…

6. Textos y cuestiones para autoevaluación

1. Ante unas realidades cuyas formas vibraban al sol del mediodía francés, Vincent Van Gogh se sentía enardecido y se lanzaba a pintar con un ardor febril que lo llevó al borde de la locura. Impresiona observar en sus lienzos la emoción que le producía el contacto vivo con cuanto albergaba valores plásticos y luminosos. Al contemplar sus girasoles, sus almendros, sus cipreses…, uno adquiere una sensibilidad nueva para acercarse a la naturaleza y relacionarse activamente con las posibilidades que ofrece a nuestra capacidad creativa.

Pero no sólo descubre este artista la riqueza inagotable de la naturaleza inanimada. En su cuadro *La iglesia de Auvers* expresa una conmoción espiritual que supera años luz la apariencia visible de un pequeño templo que se tambalea en un cruce de caminos.

¿Cómo se explica ese ardor creativo de Van Gogh? ¿En qué nivel de la

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

realidad situaba este genial artista las realidades contempladas?

2. El gran filósofo Martin Heidegger quiere precisar en qué consiste la *esencia* de la obra de arte, y para ello *describe* un cuadro de Van Gogh: *Las botas de campesina*. A su entender, Van Gogh no se limita a reproducir la figura de unas botas usadas; intenta hacer vibrar en esa figura todo el «mundo» de la campesina, que es un *ámbito de vida,* un *nudo de relaciones*. Veamos con qué amoroso cuidado lo describe Heidegger:

> «En la oscura oquedad del gastado interior de la bota queda plasmada la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesadez de la bota queda retenida la tenacidad de la lenta marcha por los monótonos y dilatados surcos del campo por el que corre un viento áspero. En el cuero está depositada la humedad y saturación del suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del sendero al caer la tarde. En la bota vibra la llamada silenciosa de la tierra, su callado ofrendar el grano que madura y su misteriosa inactividad en el árido yermo del campo invernal. Este útil está transido de la inquietud latente por la seguridad del pan, la callada alegría por la superación renovada de la penuria, la angustiada espera del parto y el temblor ante la amenaza de la muerte. Este útil pertenece a la tierra y está resguardado en el mundo de la campesina. Esta resguardada pertenencia le confiere al útil su identidad y sustantividad».
>
> «La obra de arte, como tal, pertenece únicamente al ámbito que se abre por medio de ella. Pues la esencia de la obra surge en tal apertura y sólo en ella»[18].

Es muy clarificador aplicar este estilo de pensar *relacional* al análisis de otras obras de arte[19].

3. El elemento en que vive y se desarrolla el pez es el agua. El elemento en el que se despliega la persona humana y llega a madurez es el amor. El término «elemento» ¿tiene en ambas expresiones el mismo sentido? Intente clarificar y precisar dicho sentido mediante la distinción de realidades *objetivas* y realidades *ambitales*.

4. En la misma línea de la cuestión anterior, medite este breve diálogo:

> —¿Qué demonios estás haciendo?— le pregunté al mono cuando le ví sacar un pez del agua y colocarlo en la rama de un árbol.
>
> —Estoy salvándole de perecer ahogado —me respondió»[20].

Confronte esta manera de *salvar* con la que resalta en el siguiente diálogo imaginario:

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

«El discípulo le preguntó al maestro *progresista*:

— ¿Qué medio tengo para ser plenamente autónomo y libre en la vida?

—Dejar de ser heterónomo —contestó con autosuficiencia el maestro—, prescindir de las normas morales y dogmas religiosos que te han venido dados de fuera y montar tu vida, conforme a las apetencias internas de tu ser».

Esta autonomía ¿libera al hombre? ¿o le saca más bien de su «elemento»?

5. En las salas de juego de azar, unos jugadores ganan y otros pierden, pero todos aparecen crispados y ansiosos. ¿Por que no desbordan alegría los que se ven favorecidos por la suerte?

6. Fedor Dostoyevski, autor que sintió en sí mismo la opresión espiritual del vértigo, relata en *El jugador* las distintas fases de este proceso destructivo. Analicemos algunos textos:

Alexei es un hombre débil, fácil presa de los diferentes vértigos, muy en concreto el del juego de azar. Su falta de libertad la expone en estos términos:

«Dese cuenta de que hablo de mi esclavitud no porque quiera ser su esclavo: lo hago, simplemente, como de un hecho que no depende de mí en absoluto»[21].

Alexei llega a reducir su papel en la vida al de «jugador», y su única meta o ideal es ganar. Por ello se ve invadido de tristeza:

«No diré que yo me sintiese alegre… No, recuerdo que entonces me sentía terriblemente triste, aunque riese a carcajadas con aquella estúpida de Blanche»[22].

El vértigo del juego de azar lanza a Alexei al vértigo de la bebida.

«Al champaña empecé a recurrir con demasiada frecuencia, porque me sentía muy triste y aburrido»[23].

Una vez arrastrado por diversos vértigos, advierte lúcidamente que se ha encaminado al abismo:

«Yo mismo he sido la causa de mi perdición». «… A mi modo de ver, soy algo mucho peor que un mendigo […]. Si supieran hasta qué grado comprendo yo mismo la abyección en que he caído…»[24]

Aduzca algún texto semejante tomado de otras obras literarias o

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

cinematográficas.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO OCTAVO

EL LENGUAJE, VEHÍCULO DEL ENCUENTRO Y LA CREATIVIDAD

Según hemos visto, los ámbitos son, por definición, realidades indelimitables, abiertas, relacionales… El hombre, por ser un *ámbito* de alta calidad —una fuente de iniciativa lúcida y libre—, se desarrolla como persona entreverándose con otros ámbitos. Nuestra vida es una *trama de ámbitos* sumamente compleja y ambigua, indefinida, cambiante, inasible… ¿Cómo es posible moverse con un mínimo de seguridad y precisión entre realidades de este género, que se tornan todavía más ambiguas y difusas a medida que se relacionan entre sí? Aquí viene en nuestra ayuda un don prodigioso e inestimable: el *lenguaje*.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1. EL LENGUAJE DA CUERPO EXPRESIVO A LOS ÁMBITOS

El lenguaje tiene el poder sorprendente de dar densidad a los ámbitos, delimitarlos en cierta medida y hacerlos, así, cognoscibles y comunicables. Un joven y una joven se tratan, y advierten que crece de día en día su afecto mutuo, pero éste se asemeja a una atmósfera inasible, de la que no cabe afirmar con precisión si es un sentimiento de amistad o ha traspasado ya el umbral del noviazgo. Un buen día surge la fugaz expresión: «*Te amo*». Es muy breve y consabida, pero está lejos aquí de ser rutinaria: hace surgir ante los jóvenes, bien perfilado, el *ámbito de afecto* que se había fraguado lentamente. Podría parecer que las dos palabras pronunciadas no añaden nada nuevo a la relación amorosa que se había ido tejiendo con gestos de comprensión, ayuda, ternura, confidencialidad… Por fortuna, es un error. Al conjuro de tales palabras aparece por primera vez el ámbito del amor en toda su densidad, su plenitud de sentido,

su firmeza. Por eso es tan gratificante oírlas.

A la inversa, dos personas advierten que entre ellas el amor se está desvaneciendo para dar lugar a una relación aversiva, que se traduce en gestos destemplados, ausencias injustificadas, silencios hoscos. Pero se mantiene el entramado básico de la convivencia. Mas un día «se llega a las palabras», como suele decirse, y suena la temida confesión: «*Te odio*». No hay en este momento más gestos displicentes que antes, pero se pronuncia una frase que, aunque diminuta, adensa todo el ámbito de malquerencia que se había ido formando paulatinamente. Al mostrar el odio de forma patente, se rompe el encuentro, porque manifestar que se odia supera con mucho el efecto negativo de un gesto brusco, una falta de atención, una palabra violenta. Indica el deseo de que la realidad odiada no exista: la desplaza del propio mundo, la anula espiritualmente. Con ello disuelve los vínculos que funda el encuentro. Y esa disolución cruel la pone ante los ojos, con su descarnada dureza, de forma implacable, contundente, irreversible.

El poder que tiene el lenguaje de adensar los ámbitos explica que, en la vida corriente y en las obras literarias y cinematográficas, se haga a menudo este ruego: «*No me lo digas, pues lo que hace daño es el lenguaje*». Si tomamos el lenguaje como mero medio de comunicación, tenderemos a pensar que lo que daña, en realidad, es el hecho comentado o el sentimiento expresado, pero no las palabras pronunciadas. Éstas desaparecen en un instante, «se las lleva el viento», como dice el pueblo para expresar, a la vez, su fugacidad y su inconsistencia. Pero no es así. Las palabras crean ámbitos —en cuanto les dan una forma precisa — o los destruyen. Por eso no desaparecen cuando su sonido se extingue. Instauran o anulan los ámbitos que tejen el entramado de la vida humana. De ahí el hondo gozo o la temible amargura que pueden provocar.

En *La salvaje*, de Jean Anouilh, Teresa está a punto de abandonar a su novio Florent. Éste le dice: « *No te dejaré marchar nunca*». Teresa replica:

> «Sí, Florent, no habrá más remedio… Deberías dejarme subir a mi cuarto sin decirme nada. Irás a trabajar como de costumbre, y esta noche te darás cuenta de que ya no estoy, sin saber en qué momento me fui para que no podamos hablarnos todavía otra vez. Esto es lo que hace más daño: hablar»[1].

En *La malquerida*, obra maestra de Jacinto Benavente, Premio Nobel de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Literatura en 1922, Raimunda sabe que el inductor del asesinato de su hija, Acacia, fue Esteban, el padrastro de ésta. Al final del acto II pronuncia la palabra «asesino» en un momento de exasperación nerviosa. Pero en la conversación que sostiene con Esteban a comienzos del acto III soslaya cuidadosamente esa temible palabra, a pesar de que la idea a ella correspondiente sobrevolaba de modo siniestro la vida de ambos desde tiempo atrás. El lenguaje, con su facilidad para obviar los puntos decisivos mediante circunloquios, les permitía hablar, entenderse y no herirse de modo irreparable. «Pero ¿cómo te acudió ese mal pensamiento y en qué hora *maldecía?*», le dice. Raimunda se esforzaba un día y otro en no fundar el *ámbito de repulsa* que implica la utilización abierta del término «asesino». Pero, al final de la obra, cuando se descubre el amor ilegítimo de Acacia y Esteban, Raimunda rompe todo vínculo con éste, abre las puertas a los enemigos y les revela el secreto total: « *¡Prender al asesino! ¡Y a esa mala mujer, que no es hija mía!*»[2].

Suele decirse que «las palabras vuelan y los escritos permanecen». En el plano *objetivo* es así, pero está muy lejos de serlo en el plano *ambital*. Una palabra que condensa y expresa un *ámbito de odio* puede destruir para siempre una vida. Por eso duele tanto oírla.

Por la misma razón y a la inversa, lo que más agrada es oír las palabras que revelan la existencia de un ámbito de amor. Aunque uno esté seguro del amor de otra persona, siente satisfacción renovada cuando ésta lo confiesa abiertamente con la palabra, con un gesto o un regalo.

Mediante el lenguaje podemos dar perfiles definidos a ámbitos de realidad que son muy difusos y de contornos indecisos. En la misma medida nos permite entendernos y comunicarnos.

2. El lenguaje hace posible la comunicación

Al adensar los ámbitos, el lenguaje nos permite dominar en alguna medida ciertas situaciones indefinidas. Sientes un dolor difuso en un costado y te preocupas. El médico le pone nombre a tal dolencia, y todo adquiere límites precisos. Esta precisión indica dominio de las circunstancias, que puede traducirse, según el tipo de enfermedad, en alivio o en desolación. El lenguaje se nos manifiesta como un fenómeno ambivalente. Esta característica se acentúa a medida que ahondamos

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

en su estudio.

Merced al lenguaje, podemos tomar distancia de las realidades, verlas en conjunto, sobrevolar el tiempo y el espacio, aludir a conjuntos de acontecimientos y seres, ensamblarlos en diversas formas de unidad. Esta distancia funda un *campo de libre juego* entre el hombre y su entorno, en el que figura su misma realidad, de la que puede desdoblarse. En ese campo de juego es posible *elegir*, con vistas a la *realización de proyectos*. El lenguaje es una fuente de *libertad y creatividad.*

Al movilizar los poderes antedichos, el lenguaje nos permite comunicarnos, transmitir de forma inequívoca, bien perfilada, realidades y acontecimientos de contornos borrosos, que se entrelazan entre sí de forma cada vez más compleja. Dices que «Napoleón perdió la batalla de Waterloo» y condensas de forma rapidísima mil realidades concatenadas.

Por el mero hecho de existir en nuestra vida, el lenguaje nos instala en tramas de realidades y sucesos; nos sugiere que nuestro verdadero entorno es una red fecundísima de ámbitos que, en parte, debemos contribuir a fundar, no una «gran cosa» compuesta de muchas «cosas menores», como indicó Ortega y Gasset[3].

Por derecho propio, el lenguaje se constituye en vehículo expresivo de las diversas relaciones de encuentro que fundamos en nuestra vida. Debido a ello, ejerce una función decisiva en el proceso de nuestro desarrollo personal.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

3. La forma auténtica de lenguaje

Si somos seres de encuentro, debemos considerar como lenguaje auténtico el que sirve de *medio en* el cual se instauran vínculos interpersonales. No procede afirmar que el lenguaje es un *medio para* crear encuentros, al modo como decimos que es el *medio* por excelencia *para* comunicar algún contenido a alguien. Cualquier comunicación que se haga, si se realiza con una actitud de estima hacia el otro, invita al encuentro personal, al entreveramiento de los respectivos ámbitos vitales, y crea ámbitos de convivencia. Con frecuencia hablamos largamente sin tener nada concreto que transmitirnos. No importan los contenidos de la conversación; nos interesa sobre todo crear amistad e incrementarla.

A la inversa, lo más destacado de una conversación sostenida con mal talante, de forma áspera y hosca, no es lo que se dice sino la implícita voluntad de subrayar el alejamiento espiritual que uno siente hacia la otra persona. A veces se afirma que esta *función disolvente* de vínculos que posee el lenguaje es tan legítima como la *función creativa*. Esta opinión responde a una mentalidad *utilitarista* y *posesiva*, que se mueve más bien en plano de objetos que en plano de ámbitos. Interpreta al hombre como un ser que *posee* ciertos *medios*, entre ellos el lenguaje, y *dispone* de libertad absoluta de maniobra para *usarlos a su arbitrio*. Se olvida que el ser humano es *relacional*. No está cerrado en sí, desligado por completo del entorno y dotado del poder de intervenir en éste arbitrariamente conforme a sus planes.

El hombre es un ser de encuentro y, por ello, es *locuente*. Viene del encuentro amoroso de sus padres y está llamado a crear nuevas formas de encuentro. Tener el don del lenguaje, o, más bien, *ser locuente* supone un privilegio inédito en el universo y no puede ser reducido a la facultad de expresarse y comunicarse, por importante que ésta sea. En un plano anterior y más radical al hecho de comunicarse, poder hablar significa haber sido constituido de tal modo y hallarse inserto en un entorno de realidades tales que nuestro ser procede de un encuentro y está ordenado a desarrollarse mediante la creación de encuentros.

El ser humano es abierto, dialógico, creador de vínculos reversibles. Por eso siente una tensión originaria hacia el lenguaje, necesita *ser apelado* mediante el lenguaje y *responder* a través de él. Hoy día, diversos teólogos afirman que Dios creó las cosas *mandándoles* existir, y creó al hombre *llamándole* a la existencia[4]. El *sentido* de la existencia humana es *responder* adecuadamente a tal *llamada*. Lo vió agudamente el genial precursor de la Antropología dialógica actual, Ferdinand Ebner:

> «La vida espiritual del hombre está unida íntima e indisolublemente al lenguaje, y, lo mismo que éste, se afirma en la relación del yo con el tú»[5]. «En el misterio de la "palabra" se oculta y se revela el misterio de la vida del espíritu»[6].

Si esto es así, resulta claro que el único lenguaje auténtico es el que cumple las condiciones del encuentro y hace posible al hombre *vivir dialógicamente*. Esas condiciones arrancan de una opción fundamental por la actitud de generosidad y amor. Con profunda razón sitúa Ebner en la base de su teoría «pneumatológica»

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

—o espiritual— del hombre la convicción de que «la palabra y el amor se implican».

> «La palabra recta es siempre aquélla que pronuncia el amor. Todas las desgracias que ocurren entre los hombres proceden de que éstos rara vez pronuncian la palabra recta»[7].

Por el contrario, ha de considerarse *inauténtico* el lenguaje que destruye vínculos y hace imposible el encuentro del hombre con otras personas e instituciones e incluso con realidades no personales que superan la condición de meros objetos. Este tipo de lenguaje destructor no responde al sentido radical que implica el hecho de ser locuente: provenir de un encuentro y estar llamado a crear nuevos encuentros, poder ser apelado y responder. Es una forma de lenguaje que altera su propia esencia y se fagocita a sí mismo. Se trata de un antilenguaje.

> «Hay dos hechos, no más, en la vida espiritual; dos hechos que se dan entre el yo y el tú: la "palabra" y el "amor". En ellos radica la salvación del hombre, la liberación de su yo de su autoreclusión. La palabra sin amor: ¡Qué abuso del lenguaje es esto! Aquí la palabra lucha contra su propio sentido, se anula espiritualmente a sí misma y pone fin a su propia existencia»[8].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

4. Lenguaje, luz y sentido

Si el lenguaje auténtico va vinculado de raíz a la creación de relaciones de encuentro, y éste sólo se da entre ámbitos, no entre objetos, el hombre que tiende al ideal de la unidad —ideal de crear con las realidades del entorno las formas más elevadas de unidad que sea posible— procura conceder a las palabras su poder de evocar todo lo que implica cada realidad.

Dices «pan», y no aludes únicamente a ese objeto que yace sobre la mesa y puede ser medido, pesado, manejado… Evocas toda una serie de interrelaciones: el campesino y sus padres, que le enseñaron el arte de trabajar la tierra y le donaron unas semillas; el campesino y la tierra en la que deposita las semillas con confianza; las semillas, la sustancias alimenticias de la tierra, el agua, la lluvia, el viento, el sol que dora la mies… La palabra «pan» alude a diversas realidades que hubieron de confluir a su tiempo para dar lugar a los frutos del campo: trigo, maíz, centeno…

Pronuncias la palabra «yo», y ves que tu atención se lanza hacia las palabras

«tú» y «nosotros», de la misma forma que el término «persona» se vincula de por sí con el término «comunidad», formando el «anillo de conceptos» de que hablaba Heidegger. Lo subraya Ebner con estas palabras:

> «Esto es lo que constituye la esencia del lenguaje —de la palabra— en su espiritualidad: que el lenguaje es algo que se da entre el yo y el tú, entre la primera y la segunda persona [...]; algo que, por una parte, presupone la relación del yo y el tú, y, por otra, la establece»[9].

Cada palabra, bien entendida y pronunciada, crea a su alrededor un *ámbito de resonancia,* correlativo al «nudo de relaciones» en que consiste cada realidad, vista en toda su amplitud. Por eso la palabra auténtica se complementa con el silencio auténtico, que nos permite acoger al mismo tiempo diversas realidades interrelacionadas. En este sentido, *toda palabra verdadera es silenciosa,* no se enquista en una realidad solitaria, se abre a las tramas de relaciones que confieren a cada ser su plenitud de sentido[10].

Si la vida espiritual implica un dinamismo creador de relaciones personales, queda patente la razón de largo alcance por la que afirma Ebner que «la palabra es el medio en el que se perciben las entidades espirituales como lo es la luz respecto a las cosas físicas»[11]. Merced a la luz física podemos ver en conjunto cada realidad y cada trama de realidades corpóreas, objetivas. El lenguaje nos permite tomar cierta distancia y ganar perspectiva para percibir la trama de ámbitos que da toda su envergadura y su pleno sentido a cada realidad y descubrir el incremento de sentido que va adquiriendo todo ser al hilo del decurso creador de nuevas relaciones.

De ahí que no podamos utilizar el lenguaje como si fuera un utensilio hecho de una vez por todas. El lenguaje es una realidad viva. Debemos dar libertad a cada palabra y, en ella, a cada concepto, para que vivan su vida de interrelación, cobren nuevos sentidos, maticen los ya adquiridos, limen sus aristas, ganen madurez. El término *libertad,* por ejemplo, no puede entenderse a solas; debe entrar en juego con *creatividad, ideal, norma, cauce*..., y en ese juego —que es fuente de luz— irá precisando su sentido cabal[12].

Visto y vivido el lenguaje como un lugar de entreveramiento de diversos ámbitos, que son otros tantos centros de iniciativa creadora y expresiva, descubrimos que es una fuente de sentido. Goethe aúna varias palabras cotidianas en el dinamismo de un verso: «Auf allen Gipfelnist Ruh» (en todas las

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

cumbres hay calma). Este verso es un *campo de iluminación* del sentido de profundo sosiego que presentan los momentos cumbre de la existencia. No es un *medio para* expresar algo ya conocido. Es el *lugar en* el cual ese contenido queda luminosamente plasmado, o todavía mejor: se ilumina y patentiza. Lo expresó inigualablemente Karl Jaspers en su magna obra sobre la verdad:

> «Palabras y frases no son meros signos de cosas, sino expresión de procesos, recuerdo y suscitación de los mismos; hacen surgir algo que sólo en ellas y a través de ellas existe»[13].

5. Diversos modos de relación entre palabra y silencio

La palabra creativa —que expresa ámbitos de realidad y funda nuevos ámbitos— lleva en sí y exige de por sí el silencio auténtico —la atención simultánea y recogida a diversas realidades o diversos aspectos de una realidad—. Ambos —silencio y palabra— se potencian y enriquecen mutuamente.

El silencio auténtico —campo de resonancia de la palabra creativa— precede a la palabra que es mero *medio para* significar algo, no *medio en* el cual se fundan determinados ámbitos. El silencio de contemplación o sobrecogimiento nutre a la *palabra signitiva* —mero medio de comunicación—, le da plenitud de sentido, relieve, densidad. A su vez, dicho silencio cobra su valor de la *palabra creativa* con la que va necesariamente unido.

El silencio verdadero no equivale a soledad desvinculada, sino a recogimiento sobrecogido ante lo valioso. Por eso hace posible el lenguaje *poético*, el *mítico* y el *narrativo*. Estos tipos de lenguaje expresan más de lo que dicen porque viven de la plenitud de realidad que vibra en el silencio, en la atención silenciosa a las realidades desbordantes de sentido.

Al silencio contemplativo y, por tanto, a la palabra creativa se opone el *silencio de mudez*, la resistencia a pronunciar una palabra que puede ser tomada como medio en el cual se fundan ámbitos de convivencia.

La palabra creativa, y con ella el silencio contemplativo, se oponen a la *cháchara* banal, que no implica modo alguno de voluntad creativa por parte del hombre.

Para adquirir la riqueza que corresponde a su vocación y misión, el hombre debe entrar en el ámbito sobrecogido del silencio, visto como la actitud

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

correspondiente a la palabra de respuesta que ha de dar a la invitación que le hizo el Creador a vivir a su imagen y semejanza, es decir, de manera eminentemente creativa. Por ser fruto de una doble relación —con sus padres y con el Creador— y estar llamado a crear nuevas relaciones, el hombre es a la vez locuente y silencioso[14].

Se habla con sentido desde la plenitud del silencio. Se calla con sentido desde la plenitud de la palabra. Es una experiencia reversible: se recoge uno para sobrecogerse; el hombre sobrecogido tiende a recogerse más. El recogimiento no implica *soledad de alejamiento*, sino *distancia de perspectiva* que permite entrañarse más hondamente en la realidad.

La vida humana tiene como meta fundar modos relevantes de unidad. Para captar la grandeza de tales formas de unión, se requiere *atención sinóptica*, silencio. Perdido este tipo de silencio, se pierde el auténtico lenguaje y se precipita uno en el vacío de la cháchara. Con ello se desmorona toda forma de convivencia digna.

He ahí por qué la vida del hombre queda seriamente comprometida cuándo se malentiende la *relación contrastada* entre silencio y palabra como un *dilema*. Los *contrastes* constan de dos términos que se complementan entre sí. Los *dilemas* están constituídos por términos que se desgarran y obligan al hombre a optar entre uno u otro. La palabra y el silencio verdadero no forman un dilema sino un *contraste*. La convivencia verdadera se funda en una palabra comprometida de amor. Y ésta por sí misma es silenciosa.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

6. Vertientes de la vida que deben ser silenciosas

Si entendemos por silencio la atención a realidades y acontecimientos complejos, queda de manifiesto que el conocimiento de las personas y el trato con ellas, la percepción de los fenómenos expresivos —el cuerpo humano como manifestación del espíritu, las obras artísticas y literarias…—, la relación con Dios y otras actividades semejantes deben realizarse con una actitud silenciosa, es decir, respetuosa y contemplativa. *Contemplar* es *ver en relieve*, vibrar con todas las implicaciones de una realidad y participar en ellas.

Lo contrario del respeto que implica el silencio es la *invasión posesiva*. Si se considera la intimidad humana como un objeto a conquistar, se destruye toda

posibilidad de entrar en presencia de la misma, conocerla, hablar con ella, intimar. La palabra que le dirigimos está falta del necesario silencio. La intimidad de una persona se nos torna accesible cuando nos situamos *cerca* de ella pero a cierta *distancia*. Esta *distancia de perspectiva* implica silencio, respeto a la condición compleja y rica de dicha realidad.

De lo antedicho se desprende que el espacio propio del amor es el silencio, campo de encuentro del que parte toda palabra acogedora y al que retorna para nutrirse de nuevo. El seductor no guarda silencio, no enamora; domina con una cascada de palabras tan vanas como brillantes. No se dirige a la inteligencia del seducido ni apela a su voluntad libre; intenta encandilarlas y arrastrarlas. Por eso actúa con precipitación de ilusionista a fin de no dejar tiempo alguno a la reflexión. Este espacio de silencio sería una fuente de luz que pondría al descubierto la falacia del seductor[15].

7. Necesidad de guardar silencio

Si el ideal de una persona es dominar, poseer y disfrutar, guardar silencio supone para ella evitar toda expresión verbal que pueda ser considerada como vehículo de la creación de vínculos personales. En cambio, para el que persigue en su vida el ideal de la unidad y la solidaridad, guardar silencio significa:

1) acallar el afán de comunicación vacía, que parece llenar el alma pero la anega porque no implica voluntad de crear ámbitos de convivencia;
2) acallar el deseo de imponerse a los demás y reducirlos a un medio para los propios fines;
3) acallar el ansia de obtener gratificaciones fáciles mediante la entrega a experiencias de vértigo.

Esta concepción del silencio entraña, positivamente, apertura a lo valioso, sencillez de espíritu, atención sinóptica a realidades y acontecimientos que abarcan mucho campo y no se revelan sino a quien les presta una acogida respetuosa.

Esta actitud de acogida es anulada por la entrega al vértigo de la disipación espiritual, que produce embotamiento y pasividad. Ésta es la honda razón por la

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

cual la «civilización del ruido» anula en su raíz la posibilidad de una auténtica *cultura*, vista como el enraizamiento profundo del hombre en la realidad. Tal enraizamiento es una forma de encuentro que alumbra sentido y belleza. La pérdida en el caos de lo ruidoso supone una forma de desarraigo que abisma al hombre en el aturdimiento y el absurdo.

8. Carácter creativo-dialógico del ser humano y el sentido de la palabra

Una vez analizado el lenguaje a la luz de una teoría aquilatada de los ámbitos, las experiencias reversibles, el encuentro, la creatividad y la unidad —como valor supremo o «ideal» de la vida humana—, estamos en disposición de comprender a fondo el carácter dialógico del ser humano.

Toda realidad que me ofrece posibilidades para actuar con sentido constituye para mí un ámbito, sin dejar de presentar una vertiente «objetiva». Esas posibilidades encierran para mí un valor, y todo valor pide ser realizado. Ofrecer posibilidades significa, pues, una apelación, una invitación a asumir activamente tales posibilidades. Este tipo de *recepción activa* constituye el núcleo de la *creatividad*. Las realidades que nos apelan a participar en una tarea creativa ostentan un «carácter verbal»[16].

Tener el sentido de la palabra significa vivir dialógicamente, mantenerse atento a la llamada de los valores —de las posibilidades que se nos ofrecen en orden a realizar nuestro verdadero ideal— y estar dispuestos a asumirlos activamente. La respuesta positiva a esa apelación nos hace «responsables», en el doble sentido de *responder a* los valores y *responder de* los frutos que produce tal decisión.

Vivir en diálogo implica:

- ajustarnos a la condición de seres que deben realizarse en un entorno de ámbitos;
- vivir de forma creativa, responsable, valiosa;
- hallarnos siempre en camino hacia nuestro pleno desarrollo personal.

La vida dialógica, relacional, abierta constantemente a formas de encuentro más depuradas y valiosas, nos pone en verdad, nos otorga una plena identidad personal, nos abre a horizontes de insospechada novedad y riqueza. Por eso,

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

aunque entraña los riesgos propios de la actividad creativa, la vida dialógica es fuente de paz y amparo espiritual.

Ser locuente es una característica ineludible de un ser que procede de una trama de relaciones y sólo puede existir fundando vínculos de todo orden. El lenguaje nos otorga el don excelso de poder movernos con cierta seguridad y precisión en un mundo de relaciones oscilantes, que, visto desde el plano de los objetos, parece un océano de ambigüedad y labilidad.

9. Textos y cuestiones para autoevaluación

1. El escritor mexicano Octavio Paz describe en su ensayo *Todos santos, día de muertos* la relación de sus compatriotas con las fiestas y su actitud ante la vida y la muerte. La narración es rica en contenido y vivaz de expresión. Será un buen ejercicio de comprensión del lenguaje discernir, a la luz de la teoría del vértigo y el éxtasis, el verdadero sentido de los conceptos que tejen la narración: fiesta, orgía, explosión pasional, revuelta, comunión, entusiasmo, participación, salida de sí, canto, júbilo, desgarramiento, frenesí, vértigo, borrachera, soledad, máscara…

Invito al lector a analizar los párrafos transcritos a continuación desde la perspectiva de lo dicho anteriormente sobre el silencio verdadero y la comunicación auténtica, la hosquedad y el bullicio, el éxtasis y el vértigo.

> «El solitario mexicano ama las fiestas y las reuniones públicas. […] En esas ceremonias —nacionales, locales, gremiales o familiares— el mexicano se abre al exterior. Todas ellas le dan ocasión de revelarse y dialogar con la divinidad, la patria, los amigos o los parientes. Durante esos días el silencioso mexicano silba, grita, canta, arroja petardos, descarga su pistola en el aire. Descarga su alma. Y su grito, como los cohetes que tanto nos gustan, sube hasta el cielo, estalla en una explosión verde, roja, azul y blanca y cae vertiginoso dejando una cauda de chispas doradas. Esa noche los amigos, que durante meses no pronunciaron más palabras que las prescritas por la indispensable cortesía, se emborrachan juntos, se hacen confidencias, lloran las mismas penas, se descubren hermanos y a veces, para probarse, se matan entre sí. La noche se puebla de canciones y aullidos. Los enamorados despiertan con orquestas a las muchachas. Hay diálogos y burlas de balcón a balcón, de acera a acera. Nadie habla en voz baja. Se arrojan los sombreros al aire. Las malas palabras y los chistes caen como cascadas de pesos fuertes. Brotan las guitarras. En ocasiones, es cierto, la alegría acaba mal: hay riñas, injurias, balazos, cuchilladas. También eso forma parte de la fiesta. Porque el mexicano no se divierte: quiere sobrepasarse, saltar el muro de soledad que el resto del año lo incomunica. Todos están poseídos por la violencia y el frenesí. Las almas estallan como los colores, las voces, los sentimientos. ¿Se olvidan de sí mismos, muestran su verdadero rostro? Nadie lo sabe. Lo importante es salir. Y esa Fiesta, cruzada por relámpagos y

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

delirios, es como el revés brillante de nuestro silencio y apatía, de nuestra reserva y hosquedad».

«El mexicano […] no trasciende su soledad. Al contrario, se encierra en ella. Habitamos nuestra soledad como Filoctetes su isla, no esperando, sino temiendo volver al mundo. No soportamos la presencia de nuestros compañeros. Encerrados en nosotros mismos, cuando no desgarrados y enajenados, apuramos una soledad sin referencias a un más allá redentor o a un más acá creador. Oscilamos entre la entrega y la reserva, entre el grito y el silencio, entre la fiesta y el velorio, sin entregarnos jamás».

¿Qué actitud prevalece en estos «festejos», tal como los describe O. Paz: la de *vértigo* o la de *éxtasis?*

Si prevalece la de vértigo, ¿puede hablarse en rigor de *fiesta?* ¿No sería más exacto decir que se trata de una *orgía?*

El autor indica que, en ocasiones, la *alegría* degenera en *violencia.*¿Se trata de verdadera alegría, o es más bien *euforia?*

2. En el Cuadro Segundo del Acto Tercero de *Yerma*—drama de F. García Lorca —, nos encontramos en una romería en torno a una ermita. Las romerías suelen ser fiestas populares desbordantes de sana alegría. Si esta romería fuera una *fiesta*, resultaría muy chocante y, por tanto, incoherente que tuviera lugar en ella la *tragedia final*.

Conviene analizar las condiciones de esta romería y discernir si se trata de una fiesta o, más bien, de una orgía. En el segundo caso, ¿tendríamos un marco adecuado al desenlace trágico?

3. Romano Guardini solía pedir a sus jóvenes del *Movimiento de Juventud* que, en los días de encuentro, guardasen silencio desde el final de la cena hasta el desayuno, a fin de crear un clima de recogimiento:

«El recto callar es el contrapolo viviente del recto hablar. Pertenece a ello como el inspirar al expirar». «Se nota en el que habla si viene del silencio o no. Lo que proviene del silencio tiene plenitud y riqueza […]. Hablar sin silencio se convierte en cháchara. Sólo en el silencio brota la vida, se adensa la energía, se clarifica la interioridad, y los pensamientos e imágenes logran una forma precisa. Cuando se habla desde el silencio, lo que pensamos interiormente adquiere su forma auténtica»[17].

«Que el silencio es una plenitud lo sentí profundamente una vez junto al Main. Estaba sentado junto al río, y todo el valle se hallaba en silencio; ningún pájaro cantaba, ningún hombre ni ningún coche pasaban por allí. Todo era silencio, incluso dentro de mí. Pero ¡qué riqueza había en todo! Todo estaba lleno de vida, de sustancia interior, de la gran plenitud que late en el fondo de todas las cosas».

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

¿Por qué el silencio es tan importante para la vida humana? ¿Conviene llenar de ruido el hogar a todas horas con el sonido de los medios de comunicación?

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

TERCERA PARTE

FECUNDIDAD PEDAGÓGICA DEL MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE ANÁLISIS LITERARIO

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO NOVENO
LA INTERPRETACIÓN GENÉTICA DE LAS OBRAS

De todo lo antedicho se desprende una serie bien articulada de normas de interpretación, que intentaré condensar seguidamente en términos claros y precisos.

1. LA OBRA LITERARIA ES FRUTO DE UN ENCUENTRO; CONSTITUYE UN CAMPO DE JUEGO

La obra literaria no es un mero *producto* del talento creativo del autor; es, más bien, *fruto* del encuentro entre el autor y una vertiente de la realidad que forma su entorno vital. Tal encuentro tiene lugar sobre todo durante la creación de la obra. El autor no *posee* la obra en su mente antes de escribirla. Se le va alumbrando conforme la va escribiendo. Cabe decir, pues, que la obra es el *campo de juego* en el cual hace juego el autor con la realidad. Durante años entró Cervantes en contacto con el alma del hombre hispano, en su doble vertiente: quijotesca y sanchopancesca. Día a día, en sus correrías por las tierras de España, fue clarificando las características de ambas formas de entender la vida. La luz definitiva se alumbró en su mente cuando, en buena hora, les dio cuerpo y nombre y las puso a cabalgar por las tierras manchegas. *El Quijote* es el gran *campo de juego* de ambas formas de vivir.

2. LEER UNA OBRA ACTIVAMENTE SIGNIFICA ENTRAR EN JUEGO CON ELLA

Se trata de una actividad receptivo-activa en la que el lector rehace las experiencias que en su día hizo el autor y es iluminado por la misma luz que recibió él al realizar ese juego creativo. Estamos ante un modo de *interpretación*

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

genética, que no ve y juzga la obra desde fuera, sino desde dentro, como si la fuera gestando.

Esta labor de re-creación consiste en *revivir personalmente las experiencias decisivas de la obra*. Al tropezar en la lectura con una experiencia que nos parece relevante, no podemos pasar de largo, limitándonos a tomar nota de ella. Debemos rehacerla personalmente, para comprender todas sus implicaciones y descubrir el sentido profundo de cuanto sucede en la obra. Conviene subrayar que en la interpretación artística y literaria se impone tener paciencia, dejar en suspenso el juicio cuando no se comprende del todo el sentido de un pormenor, porque *el sentido brota en el juego*. Hemos de «pensar en suspensión» (Karl Jaspers), confrontar un pasaje con otros. De esta forma, todo se va clarificando y adquiriendo pleno sentido. Al comienzo de *Yerma*, de Federico García Lorca, no sabemos qué significa en rigor el sueño de Yerma y quién es el pastor y el niño vestido de blanco que éste lleva de la mano. Al final del primer cuadro del primer acto, el enigma se revela al aparecer Víctor, el sencillo pastor de carácter abierto con el cual estima Yerma que hubiera podido tener una verdadera relación de encuentro y el fruto consiguiente que es el hijo[1].

En la obra *En la ardiente oscuridad*, de Antonio Buero Vallejo, los ciegos del internado viven alegres. El recién llegado, Ignacio, considera esta alegría como ilusa y falsa. He aquí la experiencia crucial en la que se debe profundizar. ¿Puede un ser humano despojado de un sentido tan importante como la vista sentir verdadera alegría en la vida sabiendo que existe la luz y hay mil realidades atractivas que contemplar? ¿Queda el ciego, por esta carencia, despojado de toda posibilidad creativa que otorgue cierta plenitud a su existencia? Ignacio y Carlos responden de manera opuesta a estas preguntas, y tal discordancia impulsa el movimiento dramático que culminará en tragedia[2].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

3. Las tres experiencias básicas de *La náusea* (Jean-Paul Sartre)

3.1. Primera experiencia: la de la raíz

Empiezo a leer una obra primeriza, pero decisiva, de Jean-Paul Sartre: *La náusea*, articulada en forma de diario. Un buen día anota el protagonista que se sentó en un banco del jardín de Luxemburgo, en París. Se puso a mirar *fijamente* las raíces

de un castaño que se hundían en el suelo. Y de repente se le desvanecieron las significaciones de las cosas, y sintió que todo carece de sentido y está de más, incluso él está de más y —si se suicidara— también sus huesos estarían de más. ¿Cómo se explica esta tremenda metamorfosis? Si no sabemos contestar y seguimos leyendo, no entenderemos nada de lo que sugiere el autor. De lo ya leído, podía colegirse que se trataba de una experiencia básica en la obra. Debía, por tanto, detenerme a profundizar en ella para *verla en su génesis* y comprenderla a fondo, como si la estuviera gestando yo mismo.

Para ello, recordé que las experiencias de *sofronización* se basan en un modo de mirar y oír fijo, obsesivo, excluyente. Entonces cobró un valor especial el adverbio *fijamente* aplicado a la forma de mirar Roquentin las raíces del castaño. Y confronté esta *experiencia de mirar fusional* con la *experiencia del espejo*, aducida por Sartre en páginas anteriores (29-30, 31). Si me miro fijamente al espejo desde muy cerca, observo pronto que los rasgos de mi rostro se desdibujan, pierden su aspecto normal, y me veo como algo extraño, deforme. Es una experiencia afín a cuando se acerca mucho una cámara fotográfica a un objeto: éste se desorbita y resulta irrecognoscible para quien lo contempla fuera del conjunto al que pertenece. Esto explica que Roquentin, al mirar fijamente —obsesivamente— la raiz y convertirse en un mero aparato de ver, advierta que la raíz pierde su significación de tal, por tanto su sentido, pues éste se alumbra al ser vista en el conjunto del árbol y de su situación en el entorno. Al no tener sentido, está de más en el universo.

Si adoptamos esta actitud de relax extremo al mirar todas las realidades, éstas pierden su sentido, se vuelven con ello absurdas y se convierten en un magma amorfo. Se invierte, así, el orden natural, y sentimos náuseas, como sucede cuando no digerimos un alimento y éste se halla *de más* en el organismo.

3.2. Segunda experiencia: la de la sonrisa

Terminada esta experiencia de intensa unión de empastamiento con el entorno, Roquentin se levanta, se acerca a la verja, y contempla el jardín *de conjunto*, a cierta *distancia de perspectiva*. De golpe, observa que el jardín le sonríe, y esta sonrisa «quiere decir algo», y tal significación constituye «el verdadero secreto de la existencia» (153, 190). La sonrisa es un fenómeno relacional: una persona

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

expresa, en los rasgos del rostro, su complacencia ante algo visto u oído. Se trata de un modo de expresividad muy significativa. Al decir Roquentin que el jardín le sonríe, indica que las realidades que lo componen se le muestran llenas de significación. Han perdido su carácter de «masa amorfa, meramente existente, carente de sentido, absurda, muelle y viscosa» y muestran una especie de rostro —de carácter personal— y «un cierto sentido que las desborda». Roquentin se muestra enojado porque no logra comprender ese sentido (191), pero empieza a vivir la normalidad que supone ver el entorno a «distancia de perspectiva».

3.3. Tercera experiencia: la de la canción

Esta impresión de normalidad se reafirma en Roquentin cuando oye en un bar su disco favorito (193-194, 243-244). Lo oye a la debida distancia, atendiendo al conjunto de la canción, sin enquistar la atención en los meros sonidos. Esta sencilla experiencia le permite descubrir dos niveles de realidad distintos. La cantante que entonó la melodía existía con un tipo de existencia contingente, de modo que puede haber fallecido ya y desaparecido. El disco tiene también un modo de existencia que puede deteriorarse y romperse. La melodía, en cambio, se hace oír por encima del disco y se conserva lozana, joven y firme, pues las obras de arte son re-creadas en cada acto de interpretación y en cada audición (195, 245-246).

Al descubrir por sí mismo el modo singular de realidad que ostenta la melodía, Roquentin se alegra al encontrar dos seres humanos que, a través de la experiencia musical, se sumergen en un proceso de transfiguración que los hace participar de ese modo elevado de realidad. Confiesa que sintió entonces algo desconocido que le rozó tímidamente: «una especie de alegría» (197, 248). De ahí su decisión de cambiar el libro de historia que estaba escribiendo por otro de *invención* y *creación*, como es una novela, porque la historia trata de seres contingentes que existen y desaparecen, y la novela puede intentar clarificar el sentido de la vida y superar el plano de la mera existencia bruta.

* * *

Al rehacer estas tres experiencias, advertimos que, cuando el protagonista se reduce todo él a mirar de forma pasiva, laxa, el entorno se convierte en un todo

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

amorfo carente de sentido; pero, al consagrarse a tareas creativas —contemplación del jardín a distancia de perspectiva, audición atenta de la melodía, creación de una novela— siente que se alumbra el sentido de las cosas y de su propia vida, y, con el sentido, surge el sentimiento de gozo, que va unido siempre al logro de cierto grado de plenitud. El ser humano desarrolla su personalidad a medida que se abre con energía creativa a realidades abiertas, ambitales, y como tales capaces de apelarle a asumirlas creativamente.

Con frecuencia, los comentaristas de *La Náusea s* e redujeron a subrayar la experiencia de la raíz —y de la contingencia y sinsentido de la realidad—, dejando de lado las experiencias de la sonrisa y la canción. No es extraño que haya manifestado Sartre que, al leer a sus críticos, suele recibir la impresión de que se refieren a otro pensador[3].

4. Otras experiencias básicas

4.1. La reducción del amor a voluntad de dominio

Como ya anticipamos, Ernesto Sábato nos muestra en *El túnel* a Castel, un joven pintor que sostiene una relación amorosa con una joven sensible, y, tras un proceso agitado de celos, acaba asesinándola, mientras le dice: «María, tengo que matarte porque me has dejado solo». En la desolación de la cárcel, Castel no logra comprender su conducta. El método lúdico-ambital nos hace ver que todo arrancó de un error básico: reducir el *amor* a mera *posesión*. Castel intentaba dominar a María, y para ello quería ficharla, y la sometía a duros interrogatorios, que la irritaban y la llevaban a retraerse. Cualquier relación suya con un varón la malentendía como un ataque a su voluntad de posesión, y, al final, no vio otra salida que hacer un acto supremo y definitivo de dominio sobre ella: quitarle la vida. No hay en toda la obra una sola manifestación de amor generoso por parte de Castel. Se mueve incesantemente en el nivel 1, en el cual es fácil dejarse arrastrar por el vértigo de la posesión y abocar al asesinato en caso de ver frustrados sus intereses. Parecen acciones opuestas, pero pertenecen al mismo nivel y responden a una misma actitud de dominio, posesión y manejo. Con esta clave, se entiende la obra en conjunto y en todos sus pormenores.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

4.2. La indistinción entre unión fusional y unión personal

El poema de Vicente Aleixandre *En la plaza* queda al trasluz si tenemos en cuenta dos formas de unirnos a las demás personas: de modo integrador o de modo fusional. En el primer caso, nuestra unión da lugar a un modo de vida comunitaria, que nos perfecciona. En el segundo caso, parece que nos unimos con suma intensidad, pero es una falsa ilusión. En el nivel 1, dos bolas de cera que se funden entre sí logran una forma perfecta de unión. En el nivel 2, si las personas quieren imitar esta forma elemental de unión y se entregan pasivamente unas a otras para formar una masa, no consiguen sino esa sensación de poderío que produce el verse llevado, incluso arrastrado por un oleaje poderoso. Pero el compartir esta entrega pasiva (nivel 1) no significa que estemos unidos como personas y consigamos modos de vinculación que promuevan nuestro desarrollo personal.

Esta sencilla consideración nos revela el *tema* de la obra y la indefinición de ésta. La belleza del lenguaje movilizado no va de la mano con la indispensable precisión de conceptos[4].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

4.3. Una experiencia fallida de éxtasis

Para entender profundamente la sugerente obra de Hermann Hesse *Siddharta. Un poema indio*, sólo necesitamos distinguir con agudeza el éxtasis místico y la unidad de fusión. Al primero aludían Teresa de Ávila y Juan de la Cruz con una misma imagen: una llama pequeña que arde dentro de una llama grande. Parecen una sola llama, pero la llama pequeña —el alma humana— sabe perfectamente que entre ella y la llama grande —el Dios al que está unida intensamente— media una distancia infinita. Y todo auténtico místico sabe bien que cuanto más nos supera en perfección una realidad, más íntima puede llegar a sernos. Pero esta intimidad está muy lejos de ser una mera fusión. La fusión es una forma de unidad perfecta en el nivel 1. Es letal en el nivel 2, el 3 y el 4, sencillamente porque diluye la personalidad de quienes se unen. La Ética nos explica hoy que el amor auténtico sólo es posible cuando dos personas cultivan su personalidad hasta el punto de entregarse generosamente la una a la otra, se integran y, al hacerlo, crean una realidad *originaria*, a la que alude el pronombre *nosotros*.

El joven Siddharta busca noblemente la perfección de su persona, se sacrifica, escucha a los maestros, pero en el fondo quiere llegar por sí mismo, a través de su experiencia, a la máxima sabiduría. Cae en el vértigo de la sexualidad y la ambición del dinero. Y, finalmente, oye la voz del río, que le enseña el difícil arte de tensar la atención y percibir a un tiempo las mil voces entrelazadas del río de la existencia: «Todo era una misma cosa, todo estaba entretejido y anulado, mil veces entrelazado. Y todo ello junto, todas las voces, todas las penas, todo el placer, todo el bien y el mal, todo ello unido era el mundo. Todo ello junto era el río del acontecer, era la música de la vida» (158, 258). Al contemplar esta gran sinfonía de los seres, la voluntad deja de oponerse al destino, se ajusta a la corriente del río de los sucesos, se aquieta y serena.

Al entregarse de ese modo fusional al universo, Siddharta rechaza las palabras, porque el lenguaje crea cierto modo de distancia —*distancia de perspectiva* — entre el hombre y las realidades del entorno (169, 265). No acierta a ver la unidad de doctrina y vida. Por eso se queda en una actitud de entrega a la totalidad de lo existente, con una total indiferencia que no es desinterés sino ecuanimidad, fuente imperturbable de serenidad y de paz. Tras tanto caminar, Siddharta piensa haber alcanzado la verdadera unión con la realidad, la que supera las delimitaciones del yo, abriéndose nutriciamente a la vida del todo, y le permite decir —con los Upanishadas del Sam-Veda—: « *Tu alma es el mundo entero*». Quiere ser independiente y someterse al destino universal, ama a todos los seres pero no se apega a ninguno en particular para estar en franquía y unirse a todo el universo.

Hesse no logró conciliar estas aparentes paradojas, por no elevarse decididamente del nivel 1 a los niveles superiores. Dio por sentado que eran fruto de una forma de pensamiento que urgía desplazar a favor de un *trato vital* con la realidad. Por eso no logró explicar debidamente las experiencias de éxtasis, que integran diversas formas de inmediatez con otras de distancia, y no fusionan al hombre con ninguna realidad sino que lo unen a distancia de perspectiva. Esta laguna no está exenta de riesgos, por cuanto el cultivo exclusivo de la unidad fusional lleva fácilmente a las experiencias de vértigo.

4.4. El ascenso de una obra a la condición de «clásica»

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Yerma, la obra dramática más celebrada de Federico García Lorca, fue a menudo reducida por los comentaristas a un mero «dramón rural». Incluso José Luís Borges, en declaración realizada en el aeropuerto de Barajas, habló de ella con displicencia. No es fácil descubrir su verdadera grandeza. Intentémoslo aplicando el método lúdico-ambital.

Suele decirse que el drama de Yerma radica en su esterilidad biológica, que llega a exasperarla de tal manera que acaba matando a Juan, su esposo. A la luz de la teoría de los ámbitos y el juego, se advierte que el anhelo de maternidad de la protagonista no se reduce al hecho biológico de tener un niño. Con la misma intensidad desea crear ámbitos de convivencia creativa con Juan, pero éste se mueve en el nivel 1, se afana en cuidar los campos y el ganado, pero descuida sus relaciones personales con Yerma. Cuando ésta, ansiosa de intercambio personal, le pregunta si se quedará con ella en casa, recibe una contestación distanciante: «He de cuidar el ganado. Tú sabes que esto es cosa del dueño». «Cada hombre tiene su vida»[5].

Yerma siente vivamente el vacío que le provoca necesitar de otra persona para ser fecunda, dando vida a nuevos seres y creando ámbitos de amistad. Una y otra vez ve insatisfecha su necesidad de establecer verdaderas relaciones con el esposo y, consiguientemente, poder encontrarse con un hijo propio. Yerma piensa que los niños son fruto de una relación personal afectuosa, creadora de un verdadero encuentro. De ahí que su desgracia no se geste tanto en el nivel biológico cuanto en el lúdicocreativo. Esto la lleva a considerar la alteridad como una condena. «… Yo sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer. ¡Ay, Si los pudiera tener yo sola!»[6]. Pero «una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, ¡maldito sea el cuerpo!, no nos responda»[7].

Al enfrentarse a la ley genética de la dualidad de los sexos, Yerma se eleva a un nivel supraindividual, y la obra que exalta su figura — *Yerma*— alcanza la categoría de «clásica», supera las limitaciones de espacio y tiempo y afecta a toda persona que, en cualquier tiempo y circunstancia, no se vea con posibilidades de desarrollar creativamente su vida personal.

5. Condiciones para rehacer las experiencias básicas de las obras y descubrir el «tema» de las mismas

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Para captar en el *argumento* de una obra literaria el *tema* profundo de la misma debemos realizar una labor *creativa,* como sucede con el intérprete musical que quiere descubrir el *sentido profundo* de una obra más allá del significado inmediato que cualquier conocedor de la escritura musical puede ver en los signos de la partitura. Esta interpretación creativa es una «participación efectiva en la inspiración misma del compositor»[8]. Gabriel Marcel, celebrado dramaturgo y profundo pensador, nos pone alerta acerca de la diversidad de sentidos que un texto ofrece a los distintos tipos de lectores:

> « […] Bajo la materialidad objetiva de un texto que está ahí para todo el mundo, pueden esconderse sentidos jerarquizados que se revelarán sucesivamente al lector si está dotado de un poder de penetración suficiente». «Lo propio de un sentido es no revelarse sino a una conciencia que se abre para acogerlo»[9].

Lo que quiere indicar en este texto Marcel se comprende perfectamente si conocemos los ocho niveles de realidad y de conducta en que podemos movernos y ejercitamos la capacidad de percibir al vuelo el nivel en que se mueve una persona al hablar o al escribir. Si decimos que ciertos sentidos se *esconden tras la materialidad objetiva de un texto* queda borroso lo que deseamos expresar. Mucho más claro resulta afirmar que en nuestra vida podemos vivir al mismo tiempo en planos de realidad distintos y diferentes en cuanto a rango, a valor, a capacidad de enriquecer nuestra vida. Y nuestro crecimiento personal depende de que sepamos vincular profundamente los cuatro niveles positivos a fin de que se complementen y enriquezcan entre sí. Veamos diversos ejemplos de esta conexión de los niveles entre sí.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

5.1. Diversos niveles en que puede realizarse una actividad doméstica

- Una mujer prepara con esmero la comida familiar. Desea quedar bien con todos y lucir sus conocimientos culinarios. Se mueve en el *nivel 1*: manipula los alimentos y pone en juego su destreza como cocinera con el fin de incrementar su autoestima.
- Esa misma mujer se esmera en presentar una comida apetitosa *por amor a sus familiares*, con los que desea crear un verdadero encuentro durante la comida. Se mueve en el *nivel 2*, el de la creatividad y el encuentro. Sigue moviéndose en el nivel 1 pero ha elevado su motivación.

- Sigue creciendo como persona, y realiza ese encuentro familiar *porque ha orientado su vida al ideal de la unidad*, y deja que este ideal sea el principio que inspire todas sus acciones. Se mueve a la vez en los niveles 1, 2 y 3, el de los grandes valores: unidad, bondad, verdad, justicia, belleza. Es muy *bello* ver que una madre de familia procura *bondadosamente* crear *unidad* entre los suyos, darles lo que es *justo* para mantenerse biológicamente y desarrollarse como personas, creando así un clima de *verdadera* convivencia. Ha vinculado los cuatro grandes valores.
- Nuestra cocinera observa un día y otro que sus familiares deprecian su trabajo y la minusvaloran. No obstante, ella prosigue su labor *incondicionalmente* porque sabe que todos procedemos de un mismo Padre, que es infinitamente bueno y justo y nos concedió una dignidad que no podemos perder, aunque nos empeñemos en ello, y nos hace dignos de ser amados sin condiciones. Esta actitud eleva cuanto realiza en los tres niveles primeros al *nivel 4*, el propiamente religioso.
- Notemos que esta buena mujer ha ido dotando su actividad de sentidos distintos, que no están emboscados o escondidos en un texto literario. Se hallan todos ellos *integrados*, aun perteneciendo a niveles de realidad distintos. Esa integración enriquecedora se debe al *ímpetu creativo* que muestra esta persona en su vida, al afán de crecimiento que la mueve a superarse cada día. *La creatividad es capaz de vincular por dentro aspectos de la vida que parecen, en principio, oponerse*.

5.2. Unión de los niveles 1 y 2 en las relaciones de intimidad

Un modo afín de oposición parece darse en muchas frases literarias. El poeta romántico Alphonse de Lamartine escribe el verso siguiente en sus *Premières Meditations Poétiques:*«Un solo ser os falta y todo queda despoblado» (*Un seul être vous manque et tout est dépeuplé*). En el nivel 1, esta afirmación parece un contrasentido, pues, aunque perezca un ser, siguen millones a nuestro alrededor. Pero subamos al nivel 2, en el cual una persona puede llegar a ser para nosotros «única en el mundo» de tal forma que nuestra vida está imantada en torno a ella. Al faltar esa persona, pierde en buena medida sus puntos de referencia, su razón de ser, y se convierte en un *desierto*, entendido como imagen del grado cero de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

creatividad. Recordemos cómo el «principito» —protagonista del relato homónimo de Saint-Exupéry— abandona a su flor, recorre los espacios en busca de amigos, no los encuentra, viene a la tierra solo y cae en el *desierto*. Naturalmente, en el plano literario —que no es el nivel 1, sino los tres niveles superiores— el desierto representa un lugar sin rutas e inhóspito, es decir, carente de posibilidades de crecimiento.

5.3. La expresividad de un texto se debe a la oscilación entre los niveles 1 y 2

Analicemos más ampliamente dos textos ya comentados anteriormente, para dejar bien claro que la *integración* de los distintos niveles de realidad y de conducta nos permite cultivar el *simbolismo* y aumentar exponencialmente la *expresividad de los textos literarios*.

A) Asediado por la conciencia de haber asesinado a su amigo, el rey Duncan, Macbeth siente una infinita desazón. Su mujer le insta a que limpie sus manos. Macbeth replica con infinita tristeza: « *¿Todo el océano inmenso de Neptuno podría lavar esta sangre de mis manos? ¡No! ¡Más bien mis manos colorearían la multitudinosa mar, volviendo rojo lo verde!*»[10]. La fuerza expresiva de esta frase arranca del entrecruzamiento de los niveles 1 y 2 en la palabra «sangre». La sangre, como elemento físico, puede limpiarse con un poco de agua, pero, como signo de un acto criminal, no puede ser borrada por toda el agua del océano. El valor simbólico brota de un entreveramiento de ámbitos. La sangre derramada por un acto violento con voluntad de asesinato es el testimonio viviente, sensible, de un *entreveramiento colisional de dos ámbitos de realidad:* el del agresor y el del agredido. Si se trata de dos personas amigas, una de las cuales reviste la dignidad suprema de representante máximo del pueblo, la colisión presenta un carácter especialmente grave, y el simbolismo del elemento que le da cuerpo —en este caso, la sangre— se acrecienta sobremanera.

Notemos la habilidad con que saca partido Shakespeare de la posibilidad de situar un mismo término, a la vez, en el nivel 1 y en el 2. Al comenzar diciendo Macbeth: «¿Todo el océano inmenso de Neptuno podría lavar…?», nos parece que va a responder a su esposa en el mismo nivel en que había hecho ella su propuesta: el *nivel 1*, al que pertenece el agua, elemento material capaz de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

eliminar una suciedad. Pero, al agregar, como complemento de la frase, «esta sangre de mis manos», difracta súbitamente nuestra atención y la sitúa en dos niveles a la vez: el nivel 1 y el 2, pues esa sangre concreta se halla en sus manos debido al asesinato que acaba de cometer. Tal sangre sigue siendo una realidad biológica —indispensable para vivir y susceptible de análisis científico—, y pertenece por tanto al *nivel 1*, pero, en este momento, presenta un carácter especial de tipo ético, ya que delata una actividad criminal (*nivel 2*). En el conjunto de la frase, el verbo lavar conserva su *significado* cotidiano de *limpiar* (nivel 1), pero adquiere el *sentido* de *purificar* (nivel 2).

Por eso afirma seguidamente Macbeth que toda el agua del mundo no puede lavar (en sentido de purificar) ese tipo singular de sangre que ensucia sus manos asesinas, antes, al contrario, esas manos mancharán —en el aspecto ético— cuanto toquen (*nivel 2*). La segunda frase «¡No! ¡Más bien mis manos colorearían la multitudinosa mar, volviendo rojo lo verde!» debemos verla también en los dos niveles, para que muestre su impresionante expresividad. El autor quiere que nos imaginemos, en el *nivel 1*, que un poco de sangre tiñe de rojo los inmensos océanos y, al mismo tiempo, nos indica que esa trasmutación se ha realizado de hecho en el *nivel 2* — el nivel ético— porque un hombre, con sus manos, ha subvertido el orden ético de forma tan grave e irreversible como es un homicidio.

Observemos que para realizar estos análisis se requiere conocer de modo preciso los conceptos y los vocablos relativos a las actitudes, los sentimientos, los estados de ánimo del hombre: amor y odio, fidelidad y traición, agradecimiento e indiferencia, risa y llanto, alegría y tristeza, desolación y entusiasmo, arrepentimiento y pertinacia, entusiasmo y abatimiento, encuentro y soledad, aburrimiento y euforia…[11]

B) En el acto IV de la obra de Victor Hugo *Hernani*, Don Carlos se halla ante el sepulcro del emperador Carlomagno y exclama:

> «¡Aquí reposa Carlomagno! […] ¡Haber sido más grande que Aníbal, que Atila, tan grande como el mundo… y que todo quepa aquí! ¡Conquistad arteramente un imperio, y ved el polvo que hace un emperador![12].

La sobrecogedora expresividad de este texto la consigue Victor Hugo instando al lector a situar en el *nivel 1* ciertas realidades relevantes —Carlomagno, Atila,

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Aníbal…— que pertenecen al *nivel 2*. Veamos con qué astuta pericia nos hace pendular del nivel 1 al 2, y viceversa.

- Comienza el texto con una indicación relativa al *nivel 1*: *«¡Aquí reposa…!»*. Pero inmediatamente indica el sujeto de la frase: «*Carlomagno*». Nos conmueve pensar que todo un emperador —honrado con el título de «magno»— esté encerrado en la angosta oquedad de un sepulcro. Tras la primera sorpresa, advertimos que la grandeza de este emperador procede de las instituciones que creó, los proyectos que diseñó y en parte realizó; en una palabra: del ámbito de vida personal y social que supo configurar. Este ámbito pertenece al *nivel 2*. Y descubrimos que el autor, para impactarnos, nos ha hecho pasar del nivel 2 —en que se sitúa «Carlomagno»— al nivel 1, donde se halla su sepulcro.
- Seguidamente, hace más explícito el contraste para provocar un mayor asombro en el oyente: *«¡Haber sido más grande que Aníbal, que Atila, tan grande como el mundo… y que todo quepa aquí!»*. Nos invita el autor a imaginarnos que el inmenso ámbito de vida que creó el insigne emperador quedó reducido a la agobiante estrechez de una tumba. Hemos descendido abruptamente al *nivel 1*.
- Concluye el texto de forma irónica: «*¡Conquistad arteramente un imperio, y ved el polvo que hace un emperador!*». De nuevo nos eleva al *nivel 2*, para suscitar en nuestra imaginación toda la red de actividades que supone la conquista de un imperio y derrumbar súbitamente ante nuestros ojos ese castillo de naipes, con el simple recurso de mostrarnos que tamaña gloria se ha reducido a un puñado de cenizas (*nivel 1*).

El autor sabía bien que Carlomagno, visto como emperador —*nivel 2*—, no yace en el sepulcro —*nivel 1*—, ni siquiera ha muerto del todo, ya que pervive en las estructuras políticas y en la cultura de Occidente (*nivel 2*). En la tumba sólo se hallan sus restos corpóreos (*nivel 1*). Un emperador no se convierte en polvo. Si tuvo una personalidad relevante, fue debido a su poder creativo, y éste presenta unas condiciones de espacio y tiempo distintas y superiores a las que afectan a los objetos. Todo ello lo dejó el autor de lado tácticamente para confundir los niveles de realidad y provocar en el lector una especial conmoción.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Con objeto de incrementar nuestra capacidad de analizar las frases antedichas y otras afines, intentemos dar una respuesta adecuada a las preguntas siguientes:

- ¿Presentan tales frases un poder expresivo? En caso positivo, ¿a qué se debe?
- ¿Están bien construidas, con perfecta lógica, o se cometen en ellas extrapolaciones y encabalgamientos de diversos planos de la realidad? ¿Son aceptables estos cruces y extrapolaciones a) en el plano literario y b) también en el plano filosófico?

5.4. Distinguir el lenguaje prosaico y el lenguaje poético

Al descubrir la existencia de los ámbitos y su importancia en la vida del hombre, no es difícil adivinar en qué consiste la quintaesencia de la actividad literaria en los diversos géneros: drama, novela, poesía… Precisar en qué consiste la *transfiguración poética* es condición ineludible para interpretar genéticamente las obras literarias.

Recordemos que el propósito de todo artista y literato no consiste en reproducir y narrar *hechos*, respectivamente, sino en plasmar *ámbitos de vida* y dejar entrever la *lógica interna* que los articula. En el prólogo de la obra *Germinie Lacerteux* —cuya protagonista es una empleada de hogar que se siente desplazada y desvalida a causa de un embarazo prematuro—, los hermanos Goncourt se esfuerzan por mostrar que todo suceso humano, por anodino que sea, es digno de ser tomado como tema principal de una obra literaria, pues «en estos años de igualdad en que vivimos […], en un país sin castas y sin aristocracia legal, las miserias de los pequeños y de los pobres deben despertar el mismo interés, emoción y piedad que las miserias de los grandes y los ricos». Esta razón es válida en el campo ético y social, pero no en el estético. En éste, la verdadera razón para conceder honores de primera figura a un argumento considerado como sórdido radica en su condición de *ámbito de realidad*.

Todo lo que signifique un «mundo» lleno de sentido (nivel 2) puede ser asumido como tema literario o artístico. Plasmar el «mundo» del campesino es el *tema* del *Angelus* de Millet y de *Las botas de campesina* de Vincent van Gogh. Por eso ambos pintores se cuidan de no transmitirnos sólo objetos y hechos —por

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

tanto, *argumentos* — sino también ámbitos, o sea, *temas* profundos[13]. En el nivel 2 —el de la creatividad y el encuentro—, la realidad está constantemente cambiando, incrementando su trama de ámbitos o bien amenguándola. Esos procesos de enriquecimiento o empobrecimiento son el tema propio de todo arte, el plástico y el literario.

El gran poeta y escritor Pedro Salinas, en el primer capítulo de su obra *La realidad y el poeta*[14], estudia las diversas vertientes de la realidad: la vida interior del hombre, la realidad exterior, el mundo de lo fabril —lo producido por el ser humano—, las acciones y gestas del hombre, la realidad cultural… Advierte con razón que estas vertientes de la realidad son potencialmente poéticas, pero lo poético las trasciende a todas ellas. No indica, sin embargo, cómo puede el poeta «transmutar la realidad material en realidad poética»[15]. Por eso, aun subrayando con acierto que la poesía de Jorge Guillén asume las más diversas realidades del mundo, no acierta a precisar qué tipo de realidad o qué aspecto de la realidad es lo que convierte a cada ser en «materia poética»[16]. Se acerca al tema, lo bordea una y otra vez, pero no lo clarifica.

> «Lo bello del mundo, lo que tenga de poético —escribe— se da de un modo vago, disperso, genérico; hay poesía en todas partes, en ninguna. El primer paso de la actividad poética es dejarse apoderar de esa belleza, recibirla, entregarse a ella. […] Pero cabe una actitud reactiva: la de apoderarse a nuestra vez de aquello que dejamos se apoderara de nosotros. ¿Y cómo? Pues simplemente cobrando conciencia clara, plena, de ello»[17].

Obviamente, no queda con esto explicado el paso o salto de lo prosaico a lo poético. A mi ver, este salto coincide con el tránsito del nivel objetivo al ambital[18]. El verso de Jorge Guillén «*No hay soledad. Hay luz entre todos. Soy vuestro*» está situado en el nivel poético porque no se limita a describir *hechos*; plasma un *acontecimiento* decisivo: la luz que brota en el encuentro interhumano. Salinas destaca que «la poesía tiene el deber primordial de crear». Ciertamente, pero lo decisivo es mostrar que la creación poética consiste, ante todo, en plasmar ámbitos de vida.

> «Eran las cinco en punto de la tarde».
> «Las heridas quemaban como soles
> a las cinco de la tarde,
> y el gentío rompía las ventanas

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

a las cinco de la tarde.

A las cinco de la tarde.

¡Ay qué terribles cinco de la tarde!

¡Eran las cinco en todos los relojes!

¡Eran las cinco en sombra de la tarde!»

Estas frases del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Federico García Lorca, trascienden el nivel prosaico de la mera indicación de un dato horario objetivo para convertirse en creación poética, porque con esa indicación —repetida a modo de tañido de campanas— no se limitan a dar una información; fundan un *ámbito de encuentro*, el encuentro múltiple que tiene lugar a las cinco de la tarde en un día de toros[19].

Una vez aclarado que el propósito básico de la obra literaria no es tanto describir hechos y objetos cuanto resaltar la existencia de ámbitos y tramas de ámbitos, se descubre la *condición eminentemente real* del contenido de las obras literarias de calidad. *La tragedia de Macbeth*, de Shakespeare, describe una serie de hechos concatenados, que constituyen el argumento de la obra. Pero lo que el autor desea de veras mostrarnos son las seis fases del proceso de vértigo. Este es el gran *tema* de la obra, que, bien asumido por el lector o el contemplador, muestra un singular poder *catártico* o *purificador*, por cuanto nos advierte duramente que, si nos dejamos llevar del vértigo del poder en cualquiera de sus modalidades, podemos seguir la amarga suerte del ambicioso protagonista.

Si algo deja claro esta obra es la temible capacidad de arrastre que presenta el proceso de vértigo. En casos, desprende una energía volcánica que desquicia vidas aparentemente muy sólidas. Este tipo de fuerzas que son provocadas por el ser humano pero acaban evadiéndo-se de su control y superándolo dan lugar al tragicismo propio de los tiempos modernos. Para los antiguos griegos, el tragicismo surgía de la sumisión del hombre a fuerzas superiores e implacables: el destino, las parcas, los dioses… Para los escritores de la Edad Moderna, las fuerzas que nos arrastran son provocadas en buena medida por nosotros mismos, que podemos y debemos poner en juego recursos para neutralizarlas.

5.5. La lógica de los procesos de vértigo y de éxtasis

Hemos visto que los temas propios de las obras literarias se expresan y revelan

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

en las experiencias nucleares de las mismas. Una lectura atenta nos permite descubrir las experiencias que deciden la marcha de cada obra, su dinamismo dramático. Empezamos a leer, por ejemplo, *El túnel*, de Sábato, y advertimos que el protagonista, Castel, siente interés por María, pero no la ama; en realidad, lo que ansía es *dominarla*. Esta experiencia de dominio es una forma de *vértigo* y explica cuanto sigue a continuación. Basta tener en cuenta la *lógica del vértigo* para comprender por qué Castel siente tristeza, angustia y desesperación y acaba matando a María y destruyéndose a sí mismo. La penetración en una experiencia básica nos pone en la pista para descubrir la *lógica* que rige el proceso que vertebra la obra: en este caso, se trata de un proceso de vértigo. Conocer la lógica de los procesos de vértigo y de éxtasis es una llave para adentrarnos en el *tema* de multitud de obras literarias y cinematográficas.

Proceso de vértigo o fascinación

Este proceso espiritual es desencadenado por la actitud de *egoísmo*, que me lleva a servirme de cuanto me rodea para mis fines. Si, por principio, *voy a lo mío* —como suele decirse—, al encontrarme con una persona que me resulta atractiva tenderé a *dominarla* para ponerla a mi servicio. Para ello he de *seducirla o fascinarla*. El que seduce o fascina a alguien no sólo quiere atraerlo hacia sí; lo arrastra. No lo considera como un ser dotado de personalidad propia, deseoso de realizar sus proyectos de vida, lograr sus ideales, crecer en madurez, establecer relaciones fecundas y nobles; lo considera como un simple *medio para sus fines* y fuente de sensaciones placenteras. Lo rebaja, con ello, al nivel 1.

Cuando logra ese dominio, siente *euforia, exaltación interior*, pues nada hay que nos exalte más que poseer aquello que enardece los instintos. (Nótese que no digo *exultación, gozo, entusiasmo*. Estos sentimientos son suscitados por el proceso de éxtasis, que es polarmente opuesto. Debemos matizar bien el lenguaje si queremos evitar la corrupción de la mente y, con ella, la de la vida personal y comunitaria). Este sentimiento de euforia es deslumbrante, pero efímero, pues se convierte en *decepción* no bien recordamos que en el nivel 1 no podemos crear relaciones de encuentro y desarrollarnos como personas. Reducir una persona a *objeto de complacencia* puede sernos rentable en orden a saciar pulsiones, pero bloquea nuestro desarrollo personal.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Al tomar conciencia de que no puedo encontrarme, me siento vacío, alejado de la plenitud personal a la que tiendo por naturaleza, por mi condición de *ser de encuentro*. Este vacío me produce *tristeza*.

Si persisto en mi actitud básica de egoísmo, tal vacío crece de día en día hasta hacerse abismal. Al asomarme a él, siento esa forma de *vértigo espiritual* que llamamos *angustia*. La angustia se distingue del miedo en que es un fenómeno *envolvente*. Si alguien nos ataca desde un punto determinado, sentimos sólo *miedo* porque podemos tomar medidas. Si nos atacan por todos lados y no tenemos salida, nos invade la angustia. Nos falla el suelo bajo los pies.

Este absoluto desvalimiento se agrava porque no vemos posibilidad de detener la caída por el tobogán del vértigo. Entonces somos presa de la *desesperación*, el sentimiento angustioso de que estamos fatalmente abocados a un estado de *soledad asfixiante*. Es la estación término de un camino que comenzó por la exaltación de las sensaciones y la renuncia al encuentro.

El proceso de vértigo es falaz y traicionero: nos promete al principio una vida de intensidad explosiva, no nos exige nada y nos lanza por una pendiente de excitaciones crecientes (nivel 1) que no hacen sino alejarnos de la vida creativa de encuentro, que es la fuente de la alegría, el entusiasmo, la plenitud y la felicidad (nivel 2). Con ello *nos enceguece para los valores*, que se alumbran cuando optamos por la actitud de generosidad y nos encontramos.

Esta comprensión genética del proceso de vértigo nos da luz para entender por dentro mil episodios narrados en obras literarias y plasmados en las pantallas del cine. Podemos, a menudo, prever lo que va a pasar con ciertas vidas gobernadas por el falso ideal del servicio a sí mismo.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Proceso de creatividad o éxtasis

Si en vez de inspirarme en el falso ideal egoísta de servirme de los demás, me dejo guiar del ideal de la unidad —por tanto, del encuentro—, al ver una realidad atractiva —por ejemplo, una persona— no tomo esa atracción como un motivo para querer dominarla, seduciéndola (reacción típica del nivel 1), sino como una invitación a *colaborar con ella*, intercambiando posibilidades creativas. Tal intercambio da lugar a una relación personal de encuentro (nivel 2).

Al encontrarme, siento *exultación —alegría, gozo* — por partida doble, pues

con ello perfecciono mi ser personal y colaboro a enriquecer a quien se encuentra conmigo. Si me encuentro con una realidad muy valiosa —porque me facilita grandes posibilidades de desarrollo y me eleva a un nivel de excelencia personal — siento *entusiasmo*, un gozo desbordante que supone la medida colmada de la alegría, es decir, de la conciencia exultante de estar desarrollando *plenamente* mi personalidad.

Al hacerme consciente de hallarme en estado de *plenitud*, siento *felicidad*. Al contemplar por primera vez *El Moisés* de Miguel Ángel o al oír *La Pasión según San Mateo* de Bach, nos vemos colmados de sentido, y estimamos que ha valido la pena vivir hasta ese momento para poder realizar esa experiencia, que supone una cumbre en nuestra vida. Efectivamente, la felicidad auténtica se da en lo alto, en los niveles 2, 3 y 4. Ese ascenso hacia lo elevado, lo *per-fecto*, lo bien logrado, fue denominado por los griegos «éxtasis». Lo bien logrado en cuanto al desarrollo personal viene dado por la vida auténtica de comunidad, que se configura mediante una trama de relaciones de encuentro.

Al vivir en estado de encuentro, sentimos que hemos realizado plenamente nuestra *vocación* y nuestra *misión* como personas, y ello nos procura *paz interior, amparo, gozo festivo*, es decir, *júbilo*. La fiesta es la corona jubilosa y resplandeciente del encuentro. Por eso rebosa simbolismo y marca el momento culminante de la vida de todos los pueblos.

En síntesis, el éxtasis es un proceso de auténtico desarrollo personal. Al principio, nos exige todo: generosidad, apertura y comunicación veraz y confiada, fidelidad, cordialidad, participación en tareas relevantes…; nos promete todo, y al final nos concede todo, porque nos lleva al encuentro, que es un *espacio de realización personal festiva*, en el cual recibimos luz para ahondar en los valores, energía para incrementar nuestra creatividad, poder de discernimiento para elegir en cada instante lo que da sentido a nuestra existencia.

Vértigo y éxtasis se oponen ineludiblemente

Vértigo y éxtasis son procesos opuestos por su origen, su desarrollo y sus consecuencias. Pero hoy se tiende a confundirlos para rodear el vértigo del aura de prestigio que orla de antiguo al éxtasis. Esta confusión nos impide discernir qué conductas edifican nuestra personalidad y qué otras la disuelven. Al

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

entregarnos a la fascinación del vértigo, podemos pensar ilusamente que nos elevamos a lo mejor de nosotros mismos. Si vivimos precipitadamente la *exaltación eufórica del vértigo*, la confundimos fácilmente con la *exultación entusiasta del éxtasis*. Sentimos en nuestro interior una *fuerza de gravitación* que nos arrastra con la energía de lo instintivo, y creemos estar logrando una *personalidad desbordante de energía creativa*. Cuando nos demos cuenta de que somos unos ilusos, tal vez sea demasiado tarde porque habremos caído por el tobogán del vértigo y apenas podremos, de hecho, cambiar la experiencia básica del egoísmo por una de generosidad, y renunciar al uso indiscriminado de la *libertad de maniobra* para adquirir esforzadamente una verdadera *libertad creativa*.

Inspirado en una penosa experiencia personal, el gran escritor Fedor Dostoyevski puso al descubierto el temible poder de arrastre que poseen las formas de vértigo. Indica que una anciana rusa perdió a la ruleta toda su fortuna y comenta:

> «No podía ser de otro modo. Cuando una persona así se aventura una vez por ese camino, es igual que si se deslizara en trineo desde lo alto de una montaña cubierta de nieve: va cada vez más de prisa»[20].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

5.6. Expresión literaria de la experiencia de vértigo

La acción de *La Celestina* — joya de la literatura española atribuida a Fernando de Rojas— está impulsada por tensiones amorosas, pero el autor se cuida de mostrar que se trata de un amor pasional (nivel 1), entregado a un vértigo destructor, como queda patente en las desgracias que acaban padeciendo los protagonistas. La condición siniestra del vértigo queda descrita de forma inigualable en este duro reproche —una verdadera imprecación— dirigido al proceso de vértigo por Pleberio, padre de Melibea, víctima del desorden provocado por una superficial interpretación del amor:

> «Cébasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleites, y al mejor sabor nos descubres el anzuelo. No lo podemos huir, que nos tienes ya cazadas las voluntades. Prometes mucho, nada cumples; échasnos de ti porque no te podamos pedir que mantengas tus vanos prometimientos. Corremos por los prados de tus viciosos vicios, muy descuidados, a rienda suelta; descúbresnos la celada cuando ya no hay lugar de volver. Muchos te dejaron con temor de tu arrebatado dejar; bienaventurados se llamarán cuando vean el galardón que a este triste viejo has dado en pago de tan largo servicio».

Al amor meramente pasional (nivel 1), que no se eleva al nivel de la creatividad y el compromiso personal (nivel 2) le reprocha amargamente su calculada y artera ambigüedad:

> «¡Oh amor, amor! ¡Que no pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus sujetos! […] ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conviene? Si amor fueses, amarías a tus sirvientes. Si los amases, no les darías pena. Si alegres viviesen, no se matarían, como ahora mi amada hija. […] Dulce nombre te dieron; amargos hechos haces. […] Enemigo de toda razón, a los que menos te sirven das mayores dones, hasta tenerlos metidos en tu congojosa danza. Enemigo de amigos, amigo de enemigos, ¿por qué te riges sin orden ni concierto? Ciego te pintan, pobre y mozo. Pónente un arco en la mano, con que tires a tiento; más ciegos son tus ministros, que jamás sienten ni ven el desabrido galardón que se saca de tu servicio»[21].

Admira encontrar en una obra literaria denostada, a veces, por su pretendido libertinaje tanta lucidez al describir y delatar las arteras tácticas del vértigo.

5.7. La expresividad de las imágenes

Las experiencias básicas de las obras, así como los procesos que describen hallan expresión cumplida, ambigua pero intensa, en las *imágenes literarias*. Es decisivo para la interpretación literaria que afinemos la sensibilidad para percibir, a un tiempo, la doble vertiente de las imágenes —la sensible y la suprasensible, la objetiva y la ambital— y advertir que algunos «personajes» no son sino imagen de ciertas actitudes. Recordemos, por vía de ejemplo, algunas de las imágenes que resaltan en diversas obras bien conocidas.

En *Siddhartha*, de Hermann Hesse, el barquero Vasudeva significa la vertiente del hombre que va en busca de una experiencia de éxtasis que lo conduzca a la plenitud personal. Por eso, cuando Siddhartha decide buscar la perfección a través de la propia experiencia y decide quedarse junto al río en actitud contemplativa, extática (con un tipo de éxtasis precario, pero sincero), Vasudeva se retira. Su función de guía de Siddharta estaba cumplida, y no tenía sentido permanecer en escena. Govinda, por su parte, acompaña a Siddhartha cuando éste va en busca de un maestro que le transmita una doctrina de salvación. Se separa de él cuando su amigo quiere seguir su propio camino para encontrar la perfección a través de la experiencia personal. Govinda y Vasudeva son *personajes-imagen*, que deben ser comprendidos en su auténtico *sentido funcional* en el conjunto del dinamismo de la obra.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Por lo que toca a *La metamorfosis*, de Franz Kafka, ¿qué significa la transformación de un hombre en vil insecto? Nótese que Samsa, el protagonista, pierde su figura de hombre pero conserva la capacidad de pensar, sentir, querer, anhelar… El autor —que había sufrido a menudo por carecer de posibilidades creativas— quiere ponernos drásticamente ante los ojos la *imagen* de una persona cuyo entorno le impide desarrollarse plenamente como persona. El hecho de que la familia llegue a considerar abiertamente a Gregorio como «un bicho» e intente desentenderse de él denota también en ella un rebajamiento de nivel, del nivel de la creatividad a un nivel de puro utilitarismo. Este giro en la actitud de la familia, sobre todo de su hermana Grete, es lo que determina la muerte de Gregorio. Tal desaparición significa que éste se vio totalmente *fuera de juego*, es decir, *asfixiado en el aspecto lúdico*, creativo. Al dar jaque mate al rey, éste pierde toda capacidad de movimiento, y la partida de ajedrez se termina. Justo, esto es lo que nos quiere decir Kafka respecto a toda vida humana, pero lo hace, lógicamente, a través de imágenes, como sucede siempre en arte y literatura.

Las imágenes, con su condición bifronte y su poder expresivo, ponen luminosamente ante los sentidos realidades y acontecimientos profundos que pasan, a menudo, inadvertidos a las gentes. Gregorio Samsa, metamorfoseado en insecto indefenso e inmóvil, es imagen del drama espiritual que este anodino corredor de comercio sufría desde antiguo en su interior. Kafka no plasma una mera ficción; quiere mostrarnos en todo su horror un estado espiritual que se da con harta frecuencia y que pocos suelen advertir aunque sea tan real como los objetos que perciben nuestros sentidos.

Antes de analizar *San Manuel Bueno, mártir*, de Miguel de Unamuno, hemos de recordar que en la personalidad del autor pueden distinguirse dos vertientes bien diferenciadas: la *agónica* y la *esperanzada*. En sus ensayos filosóficos y religiosos, Unamuno pone en tensión desgarrada el entendimiento y la voluntad, la vida intelectual y la vida volitiva. En el *Diario íntimo* subraya con toda energía que, si uno practica el bien y crea formas elevadas de unidad con el prójimo, acaba creyendo. Tal alumbramiento de luz va unido con un sentimiento de gozo. Por el contrario, si uno polariza egoístamente todas las realidades del universo en torno al propio yo, se condena a no sentir en la vida más que abatimiento. Léase atentamente el texto de Unamuno en el que vincula su egoísmo y su tristeza:

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

«Es tal vez una forma aguda de egotismo. En vez de buscarme en Dios, busco a Dios en mí». «Ya no volveré a gozar de alegría, lo preveo. Me queda la tristeza por lote mientras viva»[22].

La vertiente agónica da lugar en Unamuno a una condición dolorida y humillada, que toma cuerpo en la imagen de Blasillo el Bobo, un joven disminuido que repite maquinalmente —es decir, sin creatividad— lo que ha oído. La vertiente del Unamuno esperanzado adquiere voz y figura en la imagen de Ángela, la «portadora de la buena nueva», de la noticia de que Don Manuel, el párroco, murió creyendo no creer, pero en realidad creía, pues el que se sumerge en una comunión de fe participa de la fuente de luz que dicha comunidad hace brotar.

Unamuno vivió pensando que no creía en sentido riguroso porque su idea de fe y de conocimiento era demasiado restringida, pero en las notas del *Diario íntimo* adivina un nexo profundo entre la fe, la actitud de sencillez y la actividad creadora de unidad. El bloqueo intelectual a que fue sometido Unamuno por los prejuicios de su época no le permitió dar razón de este enigmático vínculo, pero no fue obstáculo para que su talento literario lo haya plasmado en la figura compleja de Don Manuel. Con toda verdad pudo indicar Unamuno que en esta obra había querido expresar «lo más hondo y dolorido de su espíritu».

Por esta voluntad de ahondar en el secreto de la vida espiritual, toda la obra está rebosante de imágenes. Don Manuel, el párroco, pide a Ángela, la feligresa, que le dé la absolución. Ángela toma en serio la proposición y se siente «invadida de un extraño sacerdocio». He aquí una imagen de la voluntad del párroco —que no cree en la vida perdurable— de ser acogido en la comunidad de fe de la parroquia, de la cual es portavoz Ángela. Si ésta, al observar que Don Manuel se inmerge en el ámbito espiritual del pueblo manifiesta que oye sonar las campanas de la iglesia sumergida en el lago, ello no debe entenderse en el nivel 1 sino en el nivel 2, es decir, como imagen de la comunidad de fe que supera el aquí y el ahora y abarca a las generaciones anteriores que transmitieron a las actuales sus creencias[23].

En *Las bodas de sangre*, de Federico García Lorca, el caballo debe ser visto como símbolo del *vértigo*, del proceso espiritual que empieza exaltándonos, para precipitarnos luego en la tristeza, la angustia, la desesperación y la destrucción.

El «principito» —en el relato de Saint-Exupéry— aparece en el desierto *al alba*.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Yerma, por el contrario, se escapa del hogar *de noche*. No se trata de meras indicaciones de tiempo objetivo o de presencia o ausencia de luz, sino de imágenes que expresan, respectivamente, el deseo de fundar ámbitos de amistad o de romperlos.

Las obras literarias constituyen un tejido de ficciones en cuanto a su *argumento*. Los hechos narrados o vividos en la obra no se han dado nunca ni se dan en la vida real de la forma que ahí se presentan. Creonte y Antígona pueden no haber existido nunca. Por otra parte, los actores que los encarnan no son, en su vida extrateatral, ni gobernante ni hermana de un traidor, respectivamente. Sin embargo, el tema de la obra es plenamente real en todo tiempo. Por eso sigue interesándonos hoy la tragedia de Sófocles. El conflicto entre el ámbito de la ley y el de la piedad tiene en nuestros días plena vigencia aunque presente un ropaje argumental distinto, pues el modo actual de infringir un castigo no consiste en negar el derecho de sepultura.

5.8. El poder expresivo del lenguaje

Visto con rigor, el lenguaje es el vehículo viviente de los ámbitos de realidad que el hombre va creando en su vida. Por eso da cuerpo expresivo a los símbolos y a las imágenes. El lenguaje no es un fenómeno huidizo, como sucede en el plano objetivo, en el cual se reduce a una vibración pasajera del aire; tiene un poder sorprendente de crear ámbitos o destruirlos.

Hay tantas formas de lenguaje cuantas hay de relación del hombre con los seres del entorno. En *La salvaje* de Jean Anouilh, Teresa dice a su novio Florent:

> «Irás a trabajar como de costumbre, y esta noche te darás cuenta de que ya no estoy, sin saber en qué momento me fui para que no podamos hablarnos todavía otra vez. Esto es lo que hace más daño: hablar»[24].

En el *nivel 1*, el de los objetos y el manejo de los mismos, esta indicación sobre el lenguaje carece de sentido. No así en el plano lúdico o creativo (*nivel 2*). En éste, el lenguaje da cuerpo a ámbitos de realidad que, por ser fluidos, parecen carecer de densidad. Cuando Grete, la hermana de Gregorio Samsa, deja de llamar a éste por su nombre para considerarlo como un mero insecto, corta el cordón umbilical que lo unía a la existencia, y provoca su desaparición[25].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

En *La malquerida*, de Jacinto Benavente, Raimunda no llama a su marido «asesino» sino cuando ya ha roto los lazos de amor y concordia que lo unían a él. Antes daba rodeos para no pronunciar esa palabra, que encarna un ámbito de escisión y lo pone ante los ojos en toda su crudeza[26].

Las tareas antedichas sólo podremos realizarlas si meditamos lentamente las obras hasta conseguir sintonizar personalmente con ellas y captar sus momentos decisivos. Es una labor paciente que exige tiempo y dedicación, pero este esfuerzo se ve colmado al fin por una sorprendente fecundidad, pues cada lectura de una obra literaria de calidad se convierte, así, en una espléndida lección de ética y de antropología, cuando no incluso de filosofía de la religión, como es el caso de *San Manuel Bueno, mártir*.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

SEGUNDA PARTE

MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE ANÁLISIS LITERARIO

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Para mostrar de modo concreto cómo puede realizarse el análisis «lúdico-ambital» y dejar patente su fecundidad en orden a la formación humana, analizo a continuación algunas obras fácilmente accesibles y no siempre fáciles de interpretar. Serán una buena piedra de toque para probar la validez del método propuesto. El análisis de las obras más amplias será estructurado en cuatro fases:

1.ª *Breve exposición* del argumento de la obra y del *tema* que el autor nos sugiere en él.

2.ª *Contextualización de la obra.* El *sentido* de un texto se alumbra en el contexto, en el entorno en que juega su papel expresivo. Antes de abordar el estudio directo de una obra es necesario saber, en alguna medida, qué motivación profunda llevó al autor a escribirla, a plantearse el tema nuclear de la misma. Situar una obra en su contexto es presupuesto ineludible para advertir cómo surge el sentido de cada pasaje y de la obra entera.

3.ª *Lectura creativa de la obra.* Al hacer juego con ella, rehaciendo las experiencias por dentro y en su situación originaria, todo cobra vida y, a la luz que esta vida desprende, se destacan las experiencias decisivas: las que crean ámbitos o los destruyen, decidiendo así el curso de los acontecimientos y su sentido profundo. Las experiencias más relevantes son aquellas de las que dependen otras debido al influjo que ejercen a su alrededor. Para ser buen lector e intérprete se requiere distinguir con precisión los *hechos* y los *acontecimientos*, los meros *objetos* y los *ámbitos*, los *procesos artesanales* y los *creativos*. Los análisis realizados a continuación se dirigen a cultivar este poder de discernimiento.

4.ª *Valoración general de la obra.* Una vez analizada de cerca, se sobrevuela la obra y se determina cómo surge en ella la belleza, de qué tipo de belleza se trata, cómo el contenido determina el estilo, y otras cuestiones semejantes.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO DÉCIMO

EL LARGO ALIENTO DE DOS POEMAS

I. *CAMINANTE, NO HAY CAMINO*, POEMA DE ANTONIO MACHADO (1875-1939)

«Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
Y, al volver la vista atrás,
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar».

(Cf. *Proverbios y Cantares*)

El poema de Machado comienza negando que haya camino. Parece aludir a los caminos físicos, que seguimos a diario. Como damos por hecho que existen, nos choca esta afirmación tajante del autor, que en su obra *Juan de Mairena* dio pruebas sobradas de sensatez y penetración filosófica. Nos tranquiliza enseguida al indicarnos que el *verdadero* camino lo hacemos nosotros al andar. Es una ruta trazada para realizar nuestros proyectos de vida. Aquí ya entra en juego la *creatividad*, que ha de ser nuestro distintivo como personas.

Para indicarnos que no alude a los caminos ya hechos, sino a los que trazamos con nuestra mente y nuestra voluntad y que, no bien diseñados y recorridos, parecen esfumarse, nos dice el autor que nuestro camino se reduce a nuestras

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

huellas, que, no bien se forman, desaparecen. Cuando nos volvemos para mirar lo recorrido, ya éste pertenece al pasado. Al subrayar esta condición efímera del camino (nivel 1), desea subrayar el poeta que lo decisivo es nuestro trajín diario en pos de nuestra realización personal (nivel 2).

En virtud de ese trajinar, a veces nuestras huellas se unen a las de otros y forman caminos en los campos cubiertos de hierba o maleza. Así surgen los *senderos del bosqu* e, expresión que inmortalizó Heidegger con su famoso libro *Holzwege*[1]. Estas sendas nos sirven de *camino físico* para movernos por el campo. Cuando la mayoría de la gente toma a diario una ruta determinada para realizar sus proyectos, la sociedad acude en su apoyo dándole un adecuado soporte físico que facilite la circulación. Así convierte una ruta en calle, carretera, autopista… Al decir el poeta que no hay camino, quiere indicar que no existirían los caminos físicos (nivel 1) si la gente no viviera trazando rutas (nivel 2) en virtud de los valores que desea promover en su vida (nivel 3). O sea, que el andar es el origen de los caminos físicos. Por tanto, puede indicarse que «al andar se hace camino», pero el andar depende del *proyectar*, que se da obviamente en el nivel 2, con el apoyo y la inspiración que procede del nivel 3. Si el camino ya trazado por la sociedad me sirve para seguir una determinada ruta y conseguir la meta proyectada, gana para mí un *valor*. El valor no *está* en las cosas (nivel 1); *se nos revela* cuando movilizamos nuestra energía creativa (niveles 2 y 3). Cuanto mayor sea esta energía, más profundo será nuestro conocimiento de los valores.

De ahí que el término *camino* de los versos 2.º, 4.º y 5.º haya de entenderse en el nivel 2, como ruta que uno se traza en la vida. En cambio, el mismo término en el verso 3.º se refiere a los caminos físicos (nivel 1). La senda que uno traza en cada momento y que delatan las huellas es única e irrepetible, porque cada ruta responde a un proyecto siempre renovado. Puede seguir la misma orientación, pero cada día responde a un afán propio, con sus características peculiares.

Al final considera el autor estas rutas trazadas por cada uno conforme a sus proyectos como «estelas en la mar», para indicar que tales caminos no están fijados en el suelo, de forma inmutable y perenne. Los caminos que sigue el hombre cada día para realizar sus planes desaparecen en cuanto los va recorriendo, como sucede con las estelas en la mar, pero, vistos con una *mirada profunda*, no son fugaces y efímeros. Lo son en cuanto es posible que ese camino

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

no vuelva a recorrerlo nunca, por no entrar en mis proyectos de vida, pero esos caminos ya seguidos seguirán siendo muy reales, por haber tejido la trama de mis ámbitos de vida (nivel 2). La palabra *estelas* hay que entenderla, pues, en el nivel 2, en el que realizamos proyectos en virtud de ciertos ideales (nivel 3). Los proyectos que uno se esfuerza en realizar a través de muchos y diversos recorridos no desaparecen; perduran en el tejido que hemos ido urdiendo para configurar nuestro *êthos* o *segunda naturaleza*.

En este breve poema, Machado parece dejarnos en el aire, faltos del apoyo que nos aportan las realidades sólidas del nivel 1. Es la misma sensación que tuvieron, en principio, tantas personas que, en el primer cuarto del siglo pasado, oían a los pensadores existenciales proclamar la insuficiencia de las realidades «objetivas» —delimitables, asibles, pesables, manejables, analizables con métodos científicos…—, y ponderar la importancia y el rango de las realidades «inobjetivas», no manejables, no sometibles a control, no manejables arbitrariamente. Al conocer debidamente este movimiento intelectual (representado sobre todo por M. Heidegger, K. Jaspers, G. Marcel), hoy respiramos hondo al constatar que su propósito era eminentemente positivo, a saber: *revelarnos la importancia decisiva de las realidades que hacen posible una vida creativa, abierta a los más altos valores*.

De modo semejante, Machado parece negar valor a las realidades del nivel 1; en este caso, el camino construido por la sociedad para facilitar la circulación. Al afirmar que no hay camino, sino sólo nuestras huellas, nos sorprende, para lanzar nuestra atención hacia el verso siguiente, donde nos advierte que *se hace camino al andar*. Nos insta, así, a subir al *nivel 2*, en el cual lo importante no son los caminos físicos sino el trazar rutas y seguirlas en la vida, sea que coincidan con los caminos físicos ya trazados y configurados, sea por una playa o campo a través. De esta bella forma, canta Machado un himno a nuestro poder creativo y despierta nuestra conciencia de que la vida la hacemos cada día de nuevo, a golpe de proyectos vitales, que la sociedad debe promover a cada instante, pero nunca agostar. *Es este anhelo creativo el que otorga al poema su largo aliento*.

II. *Él está ahí*, Poema de Charles Péguy (1873-1914)

«El está ahí,

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

está ahí como en el primer día,
está ahí entre nosotros como en el día de su muerte,
eternamente está ahí entre nosotros como en el primer día,
eternamente todos los días,
está ahí entre nosotros todos los días de su eternidad»[2].

Para interpretar este breve poema debemos leerlo a la luz de la categoría estética de la *repetición*. Si repetimos un elemento sensible expresivo con el fin de crear un ámbito de vida, surge una fuente de belleza. Los elementos repetidos se hallan aunados por un orden interno que les da configuración y sentido. En el Gloria de su *Gran Misa en si menor*, Juan Sebastián Bach repite 33 veces el versículo del evangelio de San Lucas «Et in terra pax hominibus bonae voluntatis». (Y paz en la tierra a los hombres de buena voluntad). En el lenguaje *prosaico* de la mera información (perteneciente al nivel 1), esta reiteración sería del todo impertinente. En el lenguaje *poético* de la creación de ámbitos (nivel 2), tiene pleno sentido porque crea un *ámbito de paz evangélica* e invita al oyente a adentrarse en él.

La repetición da lugar a múltiples recursos estéticos; el *ritmo* del lenguaje poético y musical; la *rima*, la composición de las diversas formas poéticas, los estribillos, los temas musicales y poéticos… La repetición no la utiliza Péguy para insistir en lo mismo, sino para hacernos sentir el modo singular de presencia entre nosotros de Jesús resucitado, que prometió a sus discípulos estar con ellos, todos los días, hasta el fin del mundo[3]. Con la mera repetición de algunos vocablos y la ampliación de las frases y plasma el poeta un espacio ilimitado de presencia del Señor entre los hombres; expresa con términos muy sencillos, tomados de la vida diaria, nada menos que *un modo superior de temporalidad*, la propia del Señor tras la resurrección[4].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO UNDÉCIMO

JUAN SALVADOR GAVIOTA, DE RICHARD BACH (1936)

1. ARGUMENTO DE LA OBRA

Juan Salvador Gaviota es un pájaro singular que no quiere limitarse a volar para comer y subsistir. Convierte el vuelo en un fin e intenta perfeccionar al máximo su arte de volar. Esta actitud inconformista lo aleja de la Bandada de la Comida, atenida exclusivamente al quehacer de la alimentación. Paga el precio del exilio, pero encuentra un nuevo hogar: el de la bandada de gaviotas que comparten con él el ansia de lograr la propia perfección y superar los límites impuestos por la rutina. Un instructor de esa bandada «celeste» le hace ver que el perfecto e invisible principio de toda vida radica en la bondad y el amor, la solidaridad que lleva a compartir los descubrimientos que uno ha hecho y la riqueza que ha logrado atesorar. En virtud de este principio, Juan retorna a la Bandada de la Comida para instruir a las gaviotas que deseen saber, por propia experiencia, qué pueden dar de sí y cuál es su verdadera identidad. Tras una primera acogida hostil, Juan suscita interés en diversas gaviotas y funda una escuela de formación.

2. TEMA DE LA OBRA

Una persona sobresale en un grupo social por su afán de perfección y se destaca de las que se someten a la rutina diaria. Esta excelencia provoca, en el grupo, un sentimiento de aversión y una actitud de rechazo. No obstante, ella prosigue su esfuerzo y, cuando alcanza la meta, pone sus altas capacidades al servicio de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

aquellos mismos que la rechazaron. Resalta, así, la nobleza propia del que tiene vocación de *guía,* de *instructor* o *maestro*. Su vida está impulsada y orientada por el lema de que «ser perfecto es asumir los valores más elevados y compartirlos con los demás».

3. Contextualización

Como Saint-Exupéry, Richard Bach es aviador a la vez que escritor. Participó en misiones de guerra en la Fuerza Aérea de Estados Unidos y actualmente practica la acrobacia aérea y participa en diversos tipos de torneos de aviación. Inspirado en esta actividad, escribió numerosos artículos y cuentos para revistas de aviación, así como diversos libros: *Stranger to the Ground, Biplane, Nothing by chance*.

El Principito, de Saint-Exupéry, y *Juan Salvador Gaviota*, de Richard Bach, presentan notables afinidades[1]. Los dos relatos describen sendos procesos hacia el encuentro a través de un aprendizaje logrado a golpes de experiencia personal, jalonada de éxitos y fracasos. Una vez alcanzada la meta, los protagonistas vuelven a los suyos como mensajeros de una nueva actitud que transforma el modo de ver la vida y el universo.

Para comprender a fondo el sentido del bello relato de Richard Bach[2], debemos rehacer personalmente tres experiencias básicas: 1.ª) la superación del gregarismo; 2.ª) la elevación al plano de la propia identidad, vista en todo su alcance, 3.ª) la vuelta al punto de partida con intención redentora.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

4. Trama de ámbitos que estructura la obra

4.1. El vértigo de la rutina y el éxtasis de la creatividad

En la vida, el hombre puede adoptar dos actitudes: 1.ª) dejarse llevar de las apetencias naturales, sin aspirar a la realización de valores más altos; 2.ª) esforzarse por sacar pleno partido a las potencias de que está dotado y a las posibilidades que el entorno le ofrece. La primera actitud es representada por la Bandada de la Comida (13). La segunda orienta la conducta de Juan Salvador Gaviota.

La Bandada de la Comida está formada por una multitud de pájaros que se aglomeran para disputarse una ración de alimento. Son seres carentes de identidad y nombre propio; forman una masa, siguen ciegamente la ley del instinto, acotan su actividad en los cauces limitados de la satisfacción de las necesidades elementales (14).

Juan —que no es «un pájaro cualquiera» (13)— estima que su potencia de volar puede adquirir una dimensión mucho mayor que la que posee cuando se reduce a desarrollar el tipo de vuelo necesario para adquirir el indispensable alimento. Por eso se interroga sobre su capacidad de asumir nuevas posibilidades de vuelo en su entorno natural: playa, agua, aire. Esta pregunta inicia el proceso *extático* de búsqueda de la plenitud personal a través de la experimentación, la superación de riesgos, la asunción de fracasos, la solución de dificultades, la celebración de momentos festivos o experiencias-cumbre. Este camino hacia la plenitud exige tensión de ánimo, reflexión continua, capacidad de iniciativa, espíritu de sana innovación creativa, apertura a lo desconocido y misterioso, afán inagotable de aprender y conocer.

Juan se ve llevado a superar la posición de la sociedad que le rodea y que viene representada por sus padres, para los cuales «la razón de volar es comer» (15). *Volar* queda así reducido a *medio para algo utilitario*, carente de fin en sí mismo (nivel 1). No es entendido como *juego*, en sentido riguroso (nivel 2). La rebeldía de Juan tiene carácter positivo y no se expresa a través de un ataque sino de una renuncia, que alberga un neto carácter simbólico: cede un trozo de anchoa a una gaviota menos habilidosa que él (15). Todo ascenso a un plano superior de actividad exige la renuncia previa a modos menos elevados de realización. El nivel de realización a que aspira Juan es el del vuelo como fin en sí mismo, como *juego creador* lleno de sentido y, por tanto, de gozo y entusiasmo (nivel 2), y de gran belleza —nivel 3— (15).

Juan intuye que hay dos conceptos de naturaleza: 1) el conjunto de realidades, procesos y potencias que constituyen el ser que uno ha recibido de sus progenitores; 2) este ser recibido, tal como va desarrollándose a medida que asume creadoramente las posibilidades de acción que le ofrece el entorno. *Obrar conforme a naturaleza* no significa, en la segunda acepción, dejarse llevar del instinto (nivel 1), sino poner en juego todas las posibilidades disponibles (nivel 2). El afán de Juan consiste en superar los límites de su condición de gaviota

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

entendida al modo vulgar, como un tipo de ser viviente que tiene bien marcadas sus posibilidades y a ellas debe atenerse. Cuando sufre algún fracaso, Juan siente la tentación de acogerse al concepto más cómodo, menos arriesgado, de gaviota y llevar una vida sin desafíos y problemas. Promete ser una «gaviota normal» —nivel 1— (21).

Pero de nuevo la llamada de la vocación le impulsa a elevar el vuelo y proseguir el proceso de aprendizaje de nuevas formas de vivir (niveles 2 y 3). *Ensayar nuevas posibilidades* implica *caminar en la noche* (24), hacerse sospechoso para las gaviotas normales, «sesudas», «prudentes» (34), alejarse del mundo confiado de los seres gregarios (35), afrontar el miedo (36), entregarse a sensaciones inéditas, que son fuente de poder, alegría y belleza (36). El vuelo perfeccionado entraña modos nuevos de diálogo con el aire, el agua y la tierra, una especie de juego que funda formas de encuentro y da lugar a momentos *festivos*. Esta nueva dimensión del volar llena de *sentido* la vida de Juan y la dota de *libertad* (35).

Esta soledad creadora, investigadora, de Juan choca abruptamente con el espíritu gregario de la Bandada de la Comida (35). Juan acepta el alto precio que le exige el aprender a volar y se eleva hacia la luz del mundo de la creatividad, el encuentro y los distintos valores (niveles 2 y 3), mientras contempla a las otras gaviotas moverse pesadamente en un ambiente de oscuridad y tristeza —nivel 1 — (36). Es un exiliado por amor a la verdad plena de sí mismo. Juan Gaviota es un «extranjero» en su entorno social, pero lo es por *elevación* sobre el nivel de sus semejantes, no por un *descenso*, como sucede con Meursault, el protagonista de la obra de Camus *El extranjero*[3].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

4.2. En el hogar de los que vuelan alto

La segunda gran experiencia de este relato es el encuentro de Juan con dos gaviotas representantes de la actitud de *éxtasis*, de búsqueda incesante y arriesgada. Son heraldos de un nuevo hogar, el constituido por todos los buscadores que se han entregado al esfuerzo del juego creador. Por eso su figura es resplandeciente, su actitud amistosa y su vuelo se realiza en el alto cielo nocturno (46-47). Juan deja de ser un exiliado al adentrarse en un nuevo hogar con «nuevos horizontes, nuevos pensamientos, nuevas preguntas» (52). Es bien

acogido por los habitantes de este mundo distinto, que son pocos pero sintonizan espiritualmente con él, en cuanto su meta es alcanzar la perfección (niveles 2 y 3), no sólo subsistir —nivel 1— (53, 54, 58). Al verse ante las nuevas perspectivas de progreso que le abre la instauración de una unidad de convivencia con esta comunidad de seres congeniales, Juan olvida durante largo tiempo el mundo del cual ha partido (53), pero a veces se acuerda de cuanto aprendió en él.

En este nuevo ámbito de vida, Juan cuenta con la ayuda de un guía espiritual: *Rafael*. Ambos conjugan la acción y la reflexión, pues la auténtica forma de enseñar y aprender debe ser *experiencial*, reflexiva y activa a la par. La lección decisiva se la imparte a Juan la Gaviota Mayor de esta nueva bandada. Por adoptar una actitud dialógica, personalista, aparece con nombre propio: Chiang. De ella aprende Juan que «el cielo no es un lugar ni un tiempo». *«El cielo consiste en ser perfecto»* (55), no cesar de buscar y aprender, superar límites, sentir en el propio ser la llamada a hacerlo y la posibilidad de lograrlo. En la vida humana buscamos porque ya estamos instalados en aquello hacia lo que tendemos, y lo hacemos en virtud de la fuerza que la realidad buscada nos confiere. Vamos al encuentro de algo en lo cual ya estamos participando en alguna medida. La conciencia de la riqueza que alberga nuestro ser cuando adopta una actitud participativa nos permite desbordar nuestros límites[4]. Tal descubrimiento produce a Juan un sobresalto de gozo: *«¡Pero si es verdad! ¡Soy una gaviota perfecta y sin limitaciones! Y se estremeció de alegría»* (59).

Una vez superadas las limitaciones de la actitud propia del *nivel 1*, se hace patente una ley básica de la vida creativa personal, a saber: que el «perfecto e invisible principio de toda vida» es la bondad y el amor (*nivel 2*), la solidaridad que lleva a compartir los descubrimientos que uno ha hecho y la riqueza que ha logrado atesorar (61). *«Sigue trabajando en el amor»*; ésta fue la última recomendación de la Gaviota Mayor, la más perfecta, al joven Juan (61).

Fiel a este hallazgo básico y decisivo, Juan empieza a pensar en volver a la tierra de donde había salido[5]. Compartir la riqueza significa convertirse en «instructor». Juan debía descubrir a sus congéneres de allá abajo que su verdadera naturaleza es aprender a ser libres, creativos, abiertos a valores cada vez más elevados y que el aprender es incesante y nunca se llega a la meta porque ya se ha llegado en alguna forma, por cuanto se está ya en campo de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

vuelo, de libertad, de vida de participación en los valores. Esta vida de inmersión receptivo-activa en algo que nos envuelve y nutre es *una existencia en el amor*. Amar es lo contrario de encerrarse en los límites del egoísmo; implica apertura y entreveramiento de ámbitos de vida. Pero, como la actitud de amor debe ser adoptada y puesta en juego por cada uno, el aprendizaje de la perfección pende de nuestra experiencia personal. Juan decide ser instructor de cuantas gaviotas, en cualquier parte —en lo alto del cielo o a ras de tierra—, quieran tener una oportunidad de ver la verdad merced a la propia experiencia (62).

> «Y mientras más practicaba Juan sus lecciones de bondad, y mientras más trabajaba para conocer la naturaleza del amor, más deseaba volver a la Tierra. Porque, a pesar de su pasado solitario, Juan Gaviota había nacido para ser instructor, y su manera de demostrar el amor era compartir algo de la verdad que había visto con alguna gaviota que estuviese pidiendo sólo una oportunidad de ver la verdad por sí misma (61-61).

4.3. La vuelta a los suyos como instructor

Juan instruye a los novicios de la bandada celeste, y vuelve a la tierra (63). Pronto acontece un entreveramiento de dos ámbitos: el de Juan Salvador Gaviota, que desea enseñar a conocer el verdadero secreto de la vida, y el de Pedro Pablo Gaviota, que quiere llegar a descubrirlo (64). Tras su fecundo contacto con Rafael y con Chiang, Juan comprende la necesidad de tener un instructor que le ayude a uno a mirar lejos —«gaviota que ve lejos vuela alto» (63)—, a entrever valores más elevados, en los que ya se participa pero no se conocen bien sino a través de una experiencia esforzada. Juan sabe ahora que lo fundamental en la vida es cambiar las actitudes inadecuadas, orientar debidamente la existencia.

Cuánto hubiera adelantado él si en los tiempos del exilio hubiera estado Chiang a su lado. Por eso comienza a instruir a las gaviotas que se han exiliado en busca de la perfección. A todas les agrada hacer prácticas de vuelo porque es una experiencia positiva y reconfortante debido a la impresión que da de poder y seguridad, pero no aciertan a adivinar que hay que mirar más allá de esta actividad concreta y buscar nuevos horizontes. Ni uno de sus alumnos —«ni siquiera Pedro Pablo Gaviota— había llegado a creer que el vuelo de las ideas podía ser tan real como el vuelo del viento y las plumas» (76). De ahí que Juan insista en este lema: *«Rompe las cadenas de tu cuerpo»* (77). Los alumnos, por

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

adoptar una actitud «objetivista», propia del *nivel 1*, afanosa de dominar las realidades mensurables, asibles, manejables…—, toman esta doctrina como «una agradable ficción» (77)[6].

La búsqueda de la perfección en el amor impulsa a Juan a volver a la Bandada de la Comida para servir de instructor a las gaviotas que tengan ansia de progreso. Como ahora se siente libre de ir adonde quiera y ser lo que es, no acepta la ley de la Bandada de la Comida que prohíbe volver a las gaviotas exiliadas (77). Sus alumnos dudan, porque todavía no han hecho la gran experiencia de la liberación personal. Pero vuelven todos ellos, y lo hacen en formación perfecta, ya que el amor pide conjunción y unidad (77-78). Las gaviotas de la Bandada de la Comida se sienten sobrecogidas ante tal perfección. Poco a poco y tímidamente, diversas gaviotas acuden a Juan para aprender el secreto de tal forma de volar. *«La única Ley verdadera es aquella que conduce a la libertad —dijo Juan—. No hay otra»* (83).

Al que es de verdad libre y dispone de grandes posibilidades lo consideran como un ser *excepcional* los que todavía se hallan sometidos a la esclavitud de los límites, de una concepción alicorta de la propia existencia. Para Juan, sin embargo, los seres humanos no son algo «divino». Son personas que desean alcanzar el ideal de la perfección. *«La única diferencia —subraya Juan—, realmente la única, es que ellos han empezado a ponerlo en práctica»* (83). Este ascenso a la actitud creativa cambia incluso el sentido de la muerte (89-90). Las gaviotas que no han dado todavía ese salto malinterpretan la vuelta a la vida de Pedro Pablo Gaviota y quieren agredir a Juan (90). *«¿Por qué será* —se preguntó perplejo Juan— *que no hay nada más difícil en el mundo que convencer a un pájaro de que es libre, y de que lo puede probar por sí mismo con sólo practicar durante un rato?»* (91)[7].

4.4. La formación de una escuela

A pesar del riesgo, Juan no ceja. Quiere acabar de formar a Pedro Pablo Gaviota para confiarle la tarea de instructor. Pedro ya vuela con admirable destreza y sabe que tal forma de vuelo perfecto es expresión de su verdadera naturaleza, y que no hay límites, ni siquiera la muerte, cuando se adopta una actitud creativa y libre. Le falta descubrir el núcleo de la creatividad, que es el amor. No

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

comprende que Juan ayude a las gaviotas que han intentado poco antes matarlo. Juan replica:

> «Pero, Pedro, ¡si no es eso lo que tú amas! Por supuesto, tú no amas el odio y el mal. Lo que sí debes es ejercitarte y llegar a ver la verdadera gaviota, ver el bien que hay en cada una, y ayudarles a que lo vean en sí mismas. Eso es lo que entiendo por amor. Es divertido cuando le aprendes el truco» (91-92).

Pedro no se sentía preparado para ser guía de otras gaviotas. Todavía creía necesitar a Juan. Este le indica el camino de la plenitud:

> «Ya no me necesitas. Lo que necesitas es seguir encontrándote a ti mismo, un poco más cada día; a ese verdadero e ilimitado Pedro Gaviota. Él es tu instructor. Tienes que comprenderle y ponerlo en práctica» (92). «No creas lo que tus ojos dicen. Sólo muestran limitaciones. Mira con tu entendimiento, descubre lo que ya sabes y hallarás la manera de volar» (92-93)[8].

Pedro inició su labor de instructor impulsado por este lema:

> «… Tenéis que comprender que una gaviota es una idea ilimitada de la libertad, una imagen de la Gran Gaviota, y todo vuestro cuerpo, de extremo a extremo del ala, no es más que vuestro propio pensamiento» (93).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

5. Valoración de la obra

Mediante este relato alegórico, Richard Bach quiere despertar en cada uno de los lectores al «Juan Gaviota» que lleva dentro, hacerle descubrir por propia experiencia que, si se vive la vida con actitud creativa, se abren posibilidades siempre nuevas y se descubren horizontes inéditos. Cada descubrimiento, cada hallazgo implica la instauración de formas nuevas de encuentro y suscita, consiguientemente, sentimientos de gozo y entusiasmo. Estas experiencias de éxtasis sacan al hombre de su yo *solitario* y lo abren a su yo *solidario*. De ahí que, por lógica interna, pidan ser realizadas en convivencia, con espíritu de amor, que es el núcleo del que irradian todos los valores éticos. Las experiencias de éxtasis tienen su origen en la *participación* y culminan en el acto de *compartir*. El que comparte, por amor, la riqueza en que participa es un ser *libre*, con *libertad creativa*. Esta libertad para la fundación de ámbitos de convivencia en amor es, a su vez, fuente de *fiesta* y de *luz*.

Cuando una persona ha logrado la madurez de la auténtica libertad está

preparada para ser guía de otras. *Juan Salvador Gaviota* es una invitación a la responsabilidad que tenemos los adultos de ser líderes o instructores respecto a quienes sienten nostalgia de valores más altos y desconocen el camino real para alzarse hasta ellos. *Juan* —es decir, un hombre cualquiera— ansía elevarse hacia la perfección de su ser. Asciende a un nivel de selección donde se ve dotado de grandes condiciones (niveles 2 y 3). No se arroga el derecho de poseerlas para sí. Este bien quiere difundirlo inmediatamente. Ha visto que el mayor valor es el de la solidaridad por amor, el de compartir aquello que uno más estima. Por eso se convierte en guía hacia la superación de los límites que atenazan la verdadera libertad.

Bajo un ropaje argumental que no es sino pretexto para conseguir un escenario lleno de luz y belleza plástica, Richard Bach nos muestra el camino que lleva a la formación de auténticos maestros. *Juan Gaviota* alcanza su plenitud y su cabal identidad personal porque ha sabido convertirse en *maestro*, con el fin de redimir y salvar a otros de su falta de aspiraciones y creatividad. Se convierte, así, en un «Livingstone», un «liberador».

Mediante un simple montaje alegórico, el autor da cuerpo expresivo en este relato al denso tejido de actitudes, anhelos, alegrías y penas, situaciones de unidad solidaria o de soledad amarga que forman el proceso del hombre hacia la plenitud personal. Atribuir esta compleja actividad a simples animales es una ficción, pero los ámbitos de vida humana que debemos ir fundando y entretejiendo si hemos de llegar a ser aquello a lo que estamos llamados son algo plenamente real. Dar cuerpo luminoso a tales ámbitos es la tarea del artista y del hombre de letras, que no se mueven en un mundo de vagas ensoñaciones irreales; intentan poner al descubierto los planos más hondos de la siempre enigmática vida humana, vista con todas sus implicaciones.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

6. Cuestiones para la evaluación

1. Ser fiel a las costumbres de nuestros mayores puede ser una virtud o un vicio. Determinar, con ejemplos, cuándo se da lo uno o lo otro. En el caso del protagonista, Juan Salvador Gaviota, es sin duda una virtud. Indicar la razón profunda de ello.
2. Actuar dejándose llevar por hábitos adquiridos es útil porque ahorra

mucha energía psíquica, pero puede llevar a la rutina y el adocenamiento. Los grandes *modelos* nos ponen ante la vista las metas que podemos lograr si ejercitamos al máximo nuestras *potencias* y asumimos con decisión todas las *posibilidades* que están a nuestro alcance. Reflexionar sobre esto a base de algún ejemplo concreto.

3. Tener *personalidad* e *identidad personal* (poder decir con todo rigor *«soy un yo»)* implica comprometerse a fondo en el propio desarrollo. Crecer es ley de vida. No es opcional el crecer o no crecer, desarrollarse o quedar bloqueado. ¿Quién es un *«hombre verdadero»:* el que se contenta con lo que tiene y es o el que aspira a mejorar su situación y la de los demás?
4. ¿Puede el hombre sentirse plenamente desarrollado cuando alcanza *a solas* un grado elevado de realización personal? Si tenemos en cuenta que una persona sólo puede desarrollarse *comunitariamente*, ¿debe *compartir* para *ser en plenitud?* La *vida de comunidad* implica *comunión*, entreveramiento de ámbitos de vida, participación de bienes. Los bienes más elevados son los del espíritu. Compartir estos dones, recibidos o adquiridos, es crear auténtica vida comunitaria. Si se comparten los bienes *materiales*, se los amengua. ¿Sucede esto también con los bienes *espirituales*, o más bien todo lo contrario?

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO DUODÉCIMO

SIDDHARTHA. UN POEMA INDIO, DE HERMANN HESSE (1877-1962)[1]

1. ARGUMENTO DE LA OBRA

Siddhartha, noble joven brahmán, abandona su casa por el deseo de alcanzar la perfección personal. Busca la vía de la plenitud con los samanas o ascetas del bosque y con el buda Gotama. Renuncia al empeño de buscar la sabiduría siguiendo el camino trazado por las doctrinas de los sabios e intenta hallarla a través de la propia experiencia. Se despide de su fiel amigo Govinda, que ingresa en la escuela del buda Gotama. Se entrega a la vida mundana, bajo la guía de dos expertos: Kamala, la bella cortesana, y Kamaswami, un hombre de negocios. Hastiado de esa vida de vértigo, vuelve al río, y, a ejemplo del barquero Vasudeva, hace la experiencia de la unidad de todos los seres, tras haber renunciado al apego que sentía hacia su hijo.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

2. TEMA DE LA OBRA

En este «poema», Hesse nos presenta a un joven noble que desea perfeccionarse. Tras dos intentos de hacerlo por vía de *adoctrinamiento* a cargo de personas muy experimentadas, «profesionales» —por así decir— de la sabiduría espiritual, intenta lograrlo a través de *la propia experiencia*. Cae en el riesgo del *vértigo*, que supone un empastamiento con el propio yo y sus apetencias. Defraudado, sigue el ejemplo de un hombre del pueblo, dotado de gran intuición para las cosas del espíritu, y aprende a mirar las cosas en torno y descubre la profunda unidad que nos vincula a todo el universo. Esta forma de contemplación tiene cierto carácter

extático. Pero ¿se trata de un verdadero «éxtasis», que une sin fusionarse, amplía los propios límites, supera la cerrazón del egoísmo que provoca la caída en el vértigo, o estamos ante una forma generosa de pérdida en el todo, que desdibuja los límites de la propia personalidad y, en cierta medida, nos *aliena*? Contestar a esta pregunta supone una tarea ética de gran fecundidad formativa.

3. Contextualización

3.1. Búsqueda de la autenticidad humana en la experiencia de la unidad con el todo

Hermann Hesse, que ya en 1916 había sufrido una aguda crisis nerviosa, vivió con dramática intensidad los cambios espirituales provocados en Occidente por la Primera Guerra mundial. Este conflicto provocó la quiebra definitiva del «mito del eterno progreso», dejó a la humanidad occidental sin un ideal firme, puso de relieve el peligro del cultivo unilateral de un pensamiento tendente al dominio de objetos y marcó un punto culminante en el proceso de deshumanización de la vida en diversos órdenes y del ascenso de las «masas» a la vida pública. Ante el panorama inquietante de los años veinte, Hesse no consagró su talento literario a la salvación de la cultura occidental, fecunda en cuanto a la producción de artefactos y al logro de una vida confortable, pero muy parca en auténtica capacidad creativa personal; intentó rescatar al hombre del secuestro al que le había sometido una civilización alejada de las fuentes de la verdadera *cultura,* del cultivo de la *vida del espíritu.*

Tal liberación implica la revalorización de lo anímico frente a lo intelectual y la integración de las diversas tendencias, a veces antagónicas, que pugnan por obtener la primacía en el interior del hombre. Influido por diversas doctrinas adversas al entendimiento y al saber racional, e impresionado por las consecuencias del pensamiento tecnicista que había hecho posible el montaje del cataclismo bélico, Hesse no vio otro medio para el logro de su tarea que la exaltación de la vida y del alma humanas, entendidas de forma un tanto borrosa, al modo romántico de Federico Nietzsche.

Con estos presupuestos, para liberar al hombre de la crispación espiritual producida por el pensamiento racionalista y las conmociones sociales a él

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

debidas, Hesse recurrió a las doctrinas orientales de la anulación del yo —visto de forma individualista— y a las teorías psicoanalíticas del mito y el inconsciente colectivo. Había vivido, como paciente, numerosas sesiones de cura psicoanalítica, realizadas por un discípulo de Jung, y había realizado un viaje a la India, tras leer diversas obras de misticismo budista y zen.

La crítica a la cultura occidental la realizó Hesse en *Peter Camenzind* (1904) y *Demian* (1919). *Siddhartha* (1922) significa un paso positivo hacia la recuperación de la vida personal. No se trata, como a menudo se ha pensado, de una narración en tono menor, exótica y esteticista, sino del intento de mostrar una vía de salvación para el Occidente desorientado. No es un azar que esta obra haya sido tomada en diversas ocasiones como breviario ideológico por grupos preocupados de abrir nuevas rutas a la humanidad de forma no tanto *intelectual* cuanto *experiencial*. El movimiento «hippy» y los grupos que hicieron del retorno a la India un modo de vida encontraron en *Siddhartha* un guía espiritual de excepción. El mismo Hesse incluyó la experiencia «Siddhartha» en el radio de acción de lo que él denominó «Mi credo»[2].

El compromiso personal del autor con el *mensaje* que implica su obra queda al descubierto en el siguiente testimonio:

> «Comencé *Siddhartha* en el invierno de 1919; entre la primera y la segunda parte hubo un intervalo de casi año y medio. Hice entonces la experiencia —naturalmente, no por primera vez, pero con más dureza— de que es absurdo querer escribir sobre algo que uno no ha vivido, y en aquella larga pausa, cuando había desistido ya de escribir *Siddhartha*, tuve que recuperar un trozo de vida ascética y meditativa antes de que el mundo del espíritu indio, sagrado y afín desde mi adolescencia, pudiese ser de nuevo una patria real. Que no me quedase en ese mundo, como un converso en la religión elegida, que abandonase una y otra vez ese mundo, que a *Siddhartha* siguiese *El lobo estepario*, es algo que a menudo me reprochan con pesar los lectores que aman *Siddhartha*, pero no han leído a fondo *El lobo estepario*. No tengo nada que decir, respondo tanto de *El lobo estepario* como de *Siddhartha*; mi vida y mi obra constituyen para mí una unidad natural, que me parece innecesario demostrar o defender»[3].

4. Trama de ámbitos que estructura la obra

4.1. En camino hacia la perfección personal

Siddhartha está siempre *en camino*, en busca de algo que añora y anhela. Su compañero de camino es, en varias ocasiones, *Govinda*. Esta marcha incesante se

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

interrumpe algunas veces para entrar en un estado de reposo y contemplación con los ascetas, con Gotama, con el buda del bosque, con Vasudeva, el barquero. ¿Qué significa *buscar*, estar en actitud de marcha constante, dejar los seres más amados para encaminarse hacia lo desconocido, en total despojo de cuanto se posee? ¿Qué impulso puede provocar esta penosa decisión y qué meta puede conferirle sentido?

Siddhartha *camina* por un deseo un tanto impreciso pero decidido de alcanzar la *perfección personal*. En la casa paterna se encuentra instalado confortablemente. Es un entorno acogedor y noble, tanto en el aspecto físico como en el espiritual. Se siente acogido y admirado. Sin embargo, no experimenta en su espíritu la plenitud y la paz propias de la perfección.

> «Siddhartha había comenzado a alimentar el descontento dentro de sí. Había empezado a sentir que el amor de su padre y el amor de su madre e incluso el amor de su amigo Govinda no le harían feliz en cada momento y para siempre, no le iban a tranquilizar, a llenar, a satisfacer» (9, 159).

Entreveía que en nuestro interior laten posibilidades insospechadas que deben ser clarificadas y puestas en juego a través de una práctica fiel y cuidadosa. Para llegar a este yo profundo, en el que anida nuestra verdadera plenitud, con su consiguiente alegría y serenidad inquebrantables, necesitamos recorrer un camino. ¿Habrá algún hombre selecto que lo haya descubierto a través de su propia experiencia y sea capaz de enseñárselo a los demás? (11, 160).

En principio, Siddhartha piensa que esta vía conducente a la plenitud la ignoran las personas que le rodean, pese a su admirable nobleza. Conoce casualmente a los *samanas* del bosque y confía en que este tipo de ascetas la hayan descubierto (13, 162). El impulso interior hacia la sabiduría, fuente de felicidad y plenitud interior, le lleva a realizar un sacrificio supremo: dejar el ámbito entrañable del hogar. Siddhartha vence la oposición de su noble padre, renuncia al calor de la casa paterna para ir en busca de algo que todavía no conoce con un mínimo de precisión. Por su afán de plenitud, Siddhartha ha fundado un ámbito nuevo con un entorno que todavía desconoce; se ha «ambitalizado» de modo distinto. Esta transformación es descubierta por su padre, que pasa de la cólera a la ternura.

> «Entonces se dio cuenta el padre de que Siddhartha ya no estaba ahora con él ni en su tierra; ya le había abandonado».

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

«Irás al bosque —dijo— y serás un samana» (17, 164).

En el plano físico o *nivel 1*, Siddhartha se halla todavía en el hogar. En cuanto al plano lúdico-ambital o *nivel 2*, ha dejado ya de pertenecer al mismo. Pero no quiere romper la unidad con los familiares, porque presiente algo que más tarde irá descubriendo paulatinamente: que *la sabiduría más alta radica en la forma de unidad más valiosa.* Por eso pide permiso a su padre para alejarse de casa, y ante su airada negativa, guarda silencio, ya que el lenguaje, como vehículo viviente de la creatividad, da cuerpo a todos los afectos que surgen en el alma: los nexos de amor que se instauran, pero también las rupturas que tienen lugar de modo abierto o soterrado entre los hombres. «*No quisiera oír de tu boca este ruego por segunda vez*» (15-163), le advierte su padre. Siddhartha está decidido a partir hacia lo desconocido, pero no lo hace por espíritu de rebeldía; más bien se esfuerza en no anular su primer ámbito de vida, el protoámbito de su encuentro con la madre, el padre, el hogar.

El temple de este joven, su carácter decidido y respetuoso, su afán de ascender a un nivel de vida todavía más noble resaltan en el diálogo que sostiene con su padre cuando le comunica su decisión de irse con los samanas del bosque. Conviene introducirse en él, participar en su atmósfera de serenidad, de vida interior contenida y ferviente a la vez[4]. Helo aquí, un tanto reducido:

«Siddhartha entró en el cuarto donde su padre estaba sentado sobre una estera de esparto, y se colocó a su espalda, y allí estuvo hasta que su padre se dio cuenta de que había alguien tras él. Habló el brahmán:

— ¿Eres tú, Siddhartha? Di lo que tengas que decir.

Habló Siddhartha:

—Con tu permiso, padre mío. He venido a decirte que deseo abandonar tu casa mañana e irme con los ascetas. Es mi deseo convertirme en un samana. Quisiera que mi padre no se opusiera a ello.

El brahmán calló, y calló tanto tiempo que en la ventana se vio caminar a las estrellas y cambiar de forma antes de que se rompiera el silencio en la habitación. Mudo e inmóvil, permanecía el hijo con los brazos cruzados; mudo e inmóvil permaneció el padre sentado en la estera y las estrellas se movían en el cielo. Entonces habló el padre:

—No es propio de brahmanes pronunciar palabras enérgicas e iracundas. Pero mi corazón está disgustado. No quisiera oír por segunda vez este ruego de tu boca.

El brahmán se levantó lentamente. Siddhartha estaba mudo, con los brazos cruzados.

[…] El primer resplandor del día penetró en la estancia. El brahmán vio que las rodillas de Siddhartha temblaban ligeramente. Pero en el rostro de Siddhartha no vio ningún temblor; sus ojos miraban a lo lejos. Entonces conoció el padre que Siddhartha ya no estaba con él, ni en el hogar, que ya le había abandonado. El padre tocó las espaldas de Siddhartha.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

—Irás al bosque— dijo— y serás un samana. Si en el bosque encuentras la felicidad, vuelve y enséñame a ser feliz. Si encuentras la decepción, entonces vuelve y juntos ofrendaremos a los dioses. Ahora ve y besa a tu madre, dile adónde vas. Para mí aún hay tiempo de ir al río y hacer la primera ablución.

Quitó la mano de encima del hombro de su hijo y salió. Siddhartha se tambaleaba cuando intentó caminar. Se impuso a sus miembros, se inclinó ante su padre y fue junto a su madre para hacer lo que su padre había dicho.

Cuando a los primeros albores del día abandonó la ciudad, todavía silenciosa, lentamente, con sus piernas envaradas, surgió tras la última choza una sombra, que allí estaba agazapada, y se unió al peregrino. Era Govinda.

—He venido —dijo Siddhartha—, y sonrió.

—He venido— dijo Govinda»[5].

4.2. En ruta hacia el amparo de una doctrina

Al salir hacia el bosque de los samanas, Siddhartha encuentra a su fiel amigo Govinda, que está dispuesto a seguir su mismo camino. Cuando Siddhartha vivía en compañía de sus padres, de los profesores y los sabios brahmanes, también disfrutaba de la compañía de Govinda. Con él andará más tarde el camino hacia el bosque de Gotama, el contemplativo perfecto cuya doctrina anhelan ambos recibir. Siddhartha, un día, volverá a emprender el camino para buscar *a través de su propia experiencia* la verdadera sabiduría. Esta decisión lo alejará de Govinda, que prefiere quedar al amparo de la dirección del venerado maestro. Ambos amigos se encontrarán de nuevo dos veces. Siddhartha reconocerá inmediatamente a Govinda, pero no éste a aquél.

Govinda es el hombre que sigue un camino lineal, ascendente, en busca de la perfección, de la pureza de costumbres, del dominio de sí, del olvido de lo mundano. Siddhartha es el hombre de las mil experiencias contradictorias, de rostro mudable, de actitudes cambiantes, porque se expone a la intemperie para buscar *de modo experiencial* el secreto de la sabiduría. Govinda, desde su mundo de seguridad, velará el sueño de Siddhartha en un momento de peligro. Representa, en la obra, la vertiente de la personalidad de Siddhartha atenida a métodos tradicionales de formación. Significa, por ello, una tentación constante en la vida de Siddhartha: el deseo de entregarse confiadamente al amparo de una doctrina, una escuela, un maestro reconocido por todos.

Acompañado por Govinda, Siddhartha se adentró sin reservas en la escuela ascética de los samanas. Despreciaba el atractivo de la vida mundana, juzgaba

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

fútiles los quehaceres de los hombres; le parecía que su vida estaba dominada por la tiranía del yo, sometida a los límites de la individuación; estimaba que, muerto el yo, accedería a un reducto secreto, auténtico.

> «Cuando todo el yo se encontrase superado y muerto, cuando se acallasen en el corazón todos los anhelos e impulsos, entonces tendría que despertar lo último, lo más íntimo del ser, lo que ya no es el yo, sino el gran misterio» (20, 166).

Siddhartha multiplicó las prácticas ascéticas para obtener el vacío del yo, el perfecto desinterés ante todo cuanto significa bienestar, egoísmo, enternecimiento consigo mismo (20-21, 166-167). Entendía el desinterés como vaciamiento, resistencia estoica a los sufrimientos, imperturbabilidad, insensibilidad.

La meta de este proceso de vaciamiento de sí mismo era la *desindividualización* por vía de *ensimismamiento*. Al ahondar en su interioridad, Siddhartha intentaba alejarse de cuanto significa delimitación, separación de unos seres y otros, y procuraba hacer con la mayor intensidad la experiencia de la *inmersión fusional* en los seres del entorno. Encontramos aquí una de las claves de toda la obra.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

> «Adoctrinado por el más anciano de los samanas, Siddhartha se ejercitaba en la desindividualización, se ejercitaba en el arte de ensimismarse según las nuevas reglas de los samanas. Si una garza volaba sobre el bosque de bambú, Siddhartha acogía la garza en su alma, volaba sobre el bosque y la montaña; era garza, comía peces, sufría hambre de garza, hablaba con graznidos de garza, moría con muerte de garza. Si un chacal muerto estaba tendido en la orilla arenosa, el alma de Siddhartha se deslizaba dentro del cadáver; era chacal muerto, yacía en la playa, se hinchaba, apestaba, se descomponía; era despedazado por las hienas, desollado por los buitres; se convertía en esqueleto, se volvía polvo, se diluía por el campo» (21, 166-167).

Este proceso de desindividualización por vía de inmersión fusional en los seres del entorno —animal, carroña, piedra, madera, agua…— (22-167) no liberaba a Siddhartha de la sumisión a su propio yo, que una y otra vez volvía, cíclicamente, a imponer sus derechos. Siddhartha empieza a considerar la vida ascética como una huida del yo semejante a los narcóticos, a las diferentes formas de embriaguez y vértigo. Entrevé que se trata de un modo *fusional* de unidad con la naturaleza que no puede instaurar la libertad propia de la vida creadora en todos los órdenes.

> «[…] No he sido nunca bebedor. Pero que yo, Siddhartha, en mis ejercicios y ensimismamientos sólo encuentro un embotamiento pasajero y me hallo tan lejos de la sabiduría y de la salvación

como cuando estaba de niño en el vientre de mi madre, eso lo sé, Govinda, sí que lo sé» (24, 169).

Las artes de la ascesis de los samanas constituyen —a su entender— un engaño porque sacan al hombre de sí, lo alienan, diluyen los límites de su yo, parece que lo liberan de la atadura de la individuación, pero no lo elevan al nivel de la verdadera libertad y sabiduría. El «camino de los caminos» (25, 170), el que lleva a la verdadera sabiduría no puede ser enseñado por los sabios, los brahmanes, los rígidos samanas venerables, los innumerables hombres que buscan y se dedican a profundizar. No es tema que pueda enseñarse y aprenderse (26, 169-170). Govinda, naturalmente, encuentra «horribles» estas palabras de Siddhartha, que desvalorizan «todo lo que es sagrado y valioso y honorable en este mundo» (26-27, 170).

4.3. El paso a una escuela superior de formación

Aunque está cansado de las doctrinas y de aprender, ya que es menguada su fe en las palabras de los profesores, Siddhartha se pone en camino hacia un lugar lejano donde habita un hombre venerable que transmite paz y elevación de espíritu. Obviamente, va acompañado de Govinda, porque desea acudir a un maestro con el fin de sentirse espiritualmente a resguardo. Para deshacerse de la resistencia que le opone el más anciano de los samanas, Siddhartha echa mano del gran arte que había aprendido en su escuela: el *hechizar*. Lo que desea, en definitiva, es superar el apego a este tipo de poderes que el hombre se procura y que no conceden la sabiduría verdadera. *«Que los viejos samanas se den por satisfechos con tales artes»* (32, 175).

Tras un largo camino, Siddhartha y su inseparable Govinda encuentran al buda Gotama, y lo reconocen «por la perfección de su paz, por la serenidad de su figura, en la que no se advertía búsqueda alguna, ni voluntad, ni imitación, ni esfuerzo, sólo luz y paz». A Siddhartha «le pareció que cada parte de cada dedo de esa mano era doctrina; respiraba, exhalaba, irradiaba verdad» (36-37, 177). Una vez oída la predicación del buda acerca de la liberación del dolor, Govinda decide quedarse en su escuela, refugiarse en este mundo liberador. Siddhartha se mantiene libre, y ante la cordial insistencia de Govinda para que se adhiera a esta escuela de perfección, le manifiesta su alegría por verle al fin tomar una determinación personal.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

«A menudo he pensado: ¿No dará alguna vez Govinda un paso solo, sin mí, desde su propia interioridad? Mira: ahora te has hecho hombre y eliges tú mismo el camino.¡Ojalá que lo sigas hasta el fin, amigo mío! ¡Que encuentres la redención!» (39, 179).

Al despedirse de Gotama, Siddhartha le manifiesta que está de acuerdo con su doctrina del ensamblamiento ineludible de todas las realidades y acontecimientos del universo, «eterna cadena hecha de causas y efectos» (41, 181), pero lo más valioso de cuanto ha dicho es lo que queda sobreentendido en el fondo, lo inefable, lo que sólo el buda mismo conoce porque lo ha vivido a través de una larga búsqueda.

«Pero esta doctrina tan clara y tan venerable no contiene una cosa: el secreto de lo que el majestuoso mismo ha vivido, él solo entre centenares de miles de personas» (43, 182).

Por eso desea continuar a solas su peregrinación, no para encontrar una doctrina mejor, que no la hay, sino para dejar de lado todas las doctrinas y todos los profesores, y llegar solo a la meta o morirse. Gotama invita a Siddhartha a reflexionar acerca de su decisión de no quedarse en la escuela del bosque. (Recordemos que el bosque es lugar de recogimiento, de luz escasa y tamizada, de soledad respecto al mundo, de comunión con la naturaleza). Siddhartha revela al buda el espíritu que guía sus pasos; no ansía *poseer* la verdad, interiorizarla, gozarla, sentirse lleno de una doctrina recibida de otros, considerarse tranquilo y redimido. Desea encontrar la verdad por sí mismo, fatigosa y arriesgadamente, dejando que en su interior se debatan los distintos impulsos que desgarran a menudo la existencia del hombre (44, 183).

Siddhartha se desprende de Govinda, es decir, de su tendencia a buscar la perfección y la paz en la doctrina de los sabios y ascetas, y se despierta a una vida nueva (47, 184).

«… Comprendió […] que ya no existía en él algo que le había acompañado y había abrigado durante toda su juventud: el deseo de tener maestros y oír doctrinas» (47-48, 184-185). «Había intentado obtener la sabiduría y la paz desprendiéndose de su yo y entregándose al núcleo de todas las apariencias: el atman, la vida, lo divino, lo último» (49, 185).

De esta forma, su yo quedaba fuera de juego, alejado de su atención, y, consiguientemente, permanecía desconocido para él mismo. Debido a este desgajamiento interno, no lograba Siddhartha liberarse de la obsesión que le producía el enigma de vivir, el hecho inquietante de ser «un individuo separado y

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

aislado de todos los demás» (49, 185). Ahora se encuentra caminando de nuevo ágilmente hacia la meta del conocimiento de sí mismo, pero el camino ya no será «el Yoga-Veda, ni el Atharva-Veda, ni los ascetas ni cualquier otra doctrina», sino su mismo ser.

> «Quiero aprender en mí mismo, deseo ser mi discípulo, conocerme, conocer el misterio de Siddhartha» (49, 186).

Este nuevo modo de caminar le abre un horizonte prometedor, y el alumbramiento de un nuevo mundo le provoca una sonrisa que ilumina su rostro (49, 186). Era como un «despertar» a un modo nuevo de contemplarlo todo. Las cosas individuales y múltiples adquieren un valor en sí mismas, no son un «velo de Maya» que oculta lo esencial, la unidad de lo divino.

> «El azul era azul, el río era río, y, aunque en el azul, en el río y en Siddhartha vivía oculto lo uno y divino, el carácter y sentido de lo divino consistía precisamente en ser aquí amarillo, allí azul, allá cielo y bosque, aquí Siddhartha. El sentido y la esencia no estaban en algún sitio detrás de las cosas; estaban dentro de ellas, dentro de todo» (50, 186).

En camino hacia sí mismo a través tan sólo de sí mismo, Siddhartha se siente absolutamente solo, desvalido (51, 187). No tiene el amparo de poseer una condición determinada —asceta, brahmán, hijo de familia…—, una profesión —sacerdote, monje, artesano…—, una fe común que une a los hombres en el seno de una misma comunidad. Se ve falto de hogar físico y espiritual, y siente escalofrío. Pero este trauma lo eleva a la conciencia clara de poseer un yo más profundo, más concentrado, más seguro de sí mismo, precisamente porque no se encamina hacia ningún sitio o realidad distinta de él.

> «Y de pronto se puso de nuevo en marcha, comenzó a caminar con rapidez e impaciencia, no hacia su casa, no hacia su padre, no hacia atrás» (52, 188).

Cuando se hunde el mundo de las realidades confiadas que rodean al hombre y le ofrecen un entorno manejable, el ser humano experimenta un sentimiento de *angustia*. Al verse sobre el vacío de lo objetivo —lo calculable, delimitable, controlable…—, el hombre puede adoptar dos actitudes: entregarse al *absurdo* de una existencia que parece no tener arraigo, solidez, suelo firme en que apoyarse, o bien ascender a un nivel de creatividad en el que se da un modo distinto y superior de apoyo[6].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

4.4. La entrega al vértigo de lo inmediato gratificante

Al descubrir el valor y el encanto de lo real concreto, merced a la iluminación que le hizo comprender que lo sustancial no se halla más allá de lo visible (56, 189), Siddhartha se entrega confiadamente a lo cercano, y encuentra gozoso y bello el caminar por el mundo con los ojos bien abiertos a cada una de las realidades, sin deslizar la atención hacia el más allá. Lo decisivo —pensaba mientras iba de camino— es no entregarse unilateralmente al entendimiento y ahogar los sentidos, sino saber oír las voces interiores de ambos (58, 190).

Fiel a estas voces secretas, Siddhartha ve transformarse a Govinda —símbolo de las doctrinas ascéticas— en una mujer atractiva, símbolo del vértigo embriagador que seduce y hace perder el sentido. Pasa el río, es decir, da el salto a una vida distinta de la negación ascética del yo; intenta que el yo revele espléndidamente las posibilidades que se le abren en la unión fusional con lo seductor. El barquero, Vasudeva, no le exige nada sino el don de la amistad, y le anuncia que un día volverá al río. Siddhartha sonríe y se siente contento por la amistad y amabilidad del barquero, personaje simbólico cuyo sentido se irá descubriendo, a lo largo de la obra, en su relación con Siddhartha. Éste lo encontró dulce y agradable, pero semejante a Govinda en la tendencia a inmergirse en algo que nos acoge: la amistad, la divinidad, los valores éticos, entre los que se halla la respuesta agradecida.

> «Todos son agradecidos, aunque ellos mismos podrían reclamar agradecimiento. Todos son sumisos, a todos les gusta ser amigos, les agrada obedecer, pensar poco. Los hombres son como niños» (60, 192).

De camino, Siddhartha tropieza con una joven que le invita a entregarse al vértigo de la pasión amorosa. El fondo pasional de Siddhartha se enerva, pero la «voz interior» le ordena proseguir su marcha. No había en la joven sino avidez instintiva. Poco después, sin embargo, Siddhartha se deja «absorber por la ciudad» (63, 194), en una actitud de vértigo de entrega a las diferentes sensaciones, e inicia relaciones íntimas con Kamala, bella cortesana a la que toma por «amiga y maestra» en el arte del amor. La misma Kamala se sorprende de la actitud del samana y acepta su proposición. En este caso, la voz interior no retuvo a Siddhartha, sin duda porque no actuaba atraído por el halago de la pura

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

entrega corpórea. *«Mi propósito era aprender el amor con esta bellísima mujer»* (72, 209).

Es significativo que, cuando se propone conseguir algo, Siddhartha «se precipita hasta el fondo por el camino más rápido».

> «Siddhartha no hace nada; espera, piensa, ayuna, pero pasa a través de las cosas del mundo como la piedra a través del agua, sin hacer nada, sin moverse; es atraído, y se deja caer» (72, 201).

Dejarse llevar puede responder a una actitud de receptividad y actividad, a la vez, o bien a una actitud pasiva. En este caso, se trata de un proceso de seducción o *vértigo;* en el primer caso, estamos ante un proceso de *éxtasis*, o de ascenso a lo mejor de uno mismo.

Toda la obra se mueve entre estas dos experiencias. El episodio de Kamala, unido al del comerciante Kamaswami, pone de manifiesto que Siddhartha se hizo cargo de la condición de vértigo que entrañan la lujuria (79, 204-205) y la ambición (83, 206-207; 92-93, 213-214). El resto de la narración nos permitirá advertir que Siddhartha no alcanza a descubrir el secreto del auténtico éxtasis, porque no adivina siquiera que entre la relación intelectual que aleja de la realidad y la vinculación fusional que empasta al hombre con las realidades del entorno puede darse un modo de *unión a distancia* que vincula la intimidad y el conocimiento reflexivo. Esta *distancia de perspectiva* difícilmente podía conseguirla Siddhartha, que iba en busca de personas que no fueran otra cosa que ellas mismas, que no estuvieran vinculadas creativamente con otras. Y bien sabemos que la unión a distancia —la *unidad de integración* propia del éxtasis— sólo es posible entre ámbitos, seres *ambitales*, *ambitalizables* y *ambitalizadores*, es decir, seres que facilitan posibilidades de juego a otros y pueden asumir las que éstos les ofrecen.

Siddhartha se entrega a Kamala porque se parecía más a él que el viejo amigo Govinda (85, 209).

> «Tú eres como yo, tú eres diferente a la mayoría de los seres humanos. Tú eres Kamala, no otra cosa; y dentro de ti hay un sosiego y un refugio en el que puedes penetrar a cada momento y estar contigo en la intimidad, como también yo puedo hacer» (85, 209).

Esa reducción del alcance de las personas hace imposible el auténtico amor. Siddhartha aprende de Kamala los diversos juegos de la relación erótica, domina

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

rápidamente el mal llamado «arte de amar», pero no logra ocultar a la misma Kamala que, en rigor, él no la quiere, no ama a nadie (86-87, 200).

> «Soy como tú. Tampoco tú amas. ¿Cómo podrías si no practicar el amor como un arte? Las personas de nuestra condición quizá no puedan amar. Los hombres con espíritu de niño pueden hacerlo; éste es su secreto» (87, 210).

En principio, Siddhartha tomaba sus experiencias de fascinación como un aprendizaje y un juego incomprometidos respecto a los cuales se sentía libre y dominador, pero poco a poco fue quedando cautivo de los diferentes vértigos que suelan suscitarse cuando uno se entrega a una forma de seducción. Siddhartha se siente capturado por el mundo, el placer, la pereza, la codicia, el juego de azar, la pasión, la ira, la impaciencia, la desesperanza (89, 210). En consecuencia, no puede evadirse al sentimiento de hastío, cansancio, sinsentido o estupidez, asco, desidia, desengaño, inseguridad. Notaba que su voz interior había ensordecido, que le faltaba luz y claridad. Para obtener alguna sensación de soberanía, se revolvía contra las causas del vértigo que lo humillaba: el dinero y su apego al mismo. Por la falta de clarividencia que padecía, Siddhartha confunde la *exaltación* del vértigo con el *entusiasmo* del éxtasis.

> «Le gustaba aquella angustia, aquella terrible y paralizante angustia que sentía al arrojar los dados, al hacer apuestas muy fuertes, y procuraba renovarla constantemente, aumentarla más y más, hacerla cada vez más excitante, pues sólo en tal sensación experimentaba algo parecido a felicidad, a embriaguez, a una forma de vida elevada en medio de su existencia saciada, gris e insípida» (96, 214).

Siddhartha advierte que la noria sin sentido de los diferentes vértigos, que se azuzan y encrespan mutuamente, lo estaba agotando, enfermando y envejeciendo. Los vértigos son fugaces y no hacen sino provocar destrucción y anticipar la muerte del que se entrega a su hechizo. *Eros y thanatos* se implican (95-96, 215), llenan al hombre seducido de ineludible temor (96, 216) y ahogan en su interior la voz que le invita a seguir su vocación y realizar la misión de su vida (98, 217).

La angustia y la desesperación provocadas por el vértigo instan a Siddhartha a pensar, y así descubre que toda su vida última es un juego sin sentido, un «sansara». Nada más absurdo que haber abandonado a sus padres, a Govinda, a Gotama… para convertirse en un «Kamaswami», sometido a todas las formas de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

esclavitud. Ello le lleva a abandonar a Kamala, y ésta suelta al exótico pájaro de la jaula de oro para simbolizar que empezaba a querer como *persona* a Siddhartha y prefería ser libre en una vida sacrificada que estar sometida al vértigo del goce (100-101, 218-219). Siddhartha había soñado anteriormente que este pájaro había muerto, «y el corazón le dolía tanto como si con este pájaro muerto hubiera arrojado de sí todo lo valioso y lo bueno» (97, 217). A Kamala, últimamente, le gustaba oír hablar a Siddhartha del venerable Gotama, y manifestó su deseo de seguirle en su vida de retiro y meditación. Prueba de que Kamala empezaba a «encontrarse» —en sentido riguroso— con Siddhartha es que, tras soltar al pájaro, no recibió más visitas y se cerró en casa, y al poco tiempo se percató de que había quedado embarazada de su última unión con Siddhartha (101, 219).

4.5. La vuelta al río y la experiencia de la unidad

En la estación término del vértigo, Siddhartha desea olvidar, bajarse a un nivel donde no exista la responsabilidad, adormecerse, entregarse a un relax absoluto, perder la conciencia de sí, ser aniquilado. No tiene ante sí meta alguna, y carece de sentido, por tanto, el caminar. El vértigo lo ha dejado vacío y ansioso a la vez, confuso, perdido, afanoso de laxitud y, al tiempo, deseoso de destruir su cuerpo desmantelado, su alma decadente (104-105, 220).

> «Miró hacia abajo y se sintió totalmente invadido por el deseo de soltarse y hundirse en esta agua» (104, 220). «Se hundió hacia la muerte con los ojos cerrados» (105, 221)[7].

Al vivir hasta el fondo la experiencia aniquiladora del vértigo, Siddhartha siente con más intensidad que nunca la necesidad de lo perfecto e inefable.

> «En ese instante, de las apartadas regiones de su alma, del pasado de su existencia fatigada se alzó un sonido. Era una palabra, una sílaba, que él pronunció para sí, sin conciencia, con voz balbuciente; se trataba de la vieja palabra con la que empezaban y concluían las oraciones de las brahmanes: “Om”, que significa tanto como “lo perfecto” o la plenificación. Y en el instante en que el sonido Om tocó el oído de Siddhartha, despertó de repente su espíritu adormecido y reconoció la necedad de su acción» (105, 221)[8].

Esta conversión significa una vuelta a la búsqueda de la auténtica doctrina de salvación, es decir, a «Govinda». Por eso, al volver de su sueño recuperador[9],

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

ya descansado, alegre y curioso, Siddhartha encuentra frente a sí al amigo de los años de peregrinaje, que ha estado velando su sueño, haciendo compañía al solitario (107-8, 223). Le acompaña mientras le ve dormido, en indefensa soledad. Una vez despierto, le pide licencia para reunirse con sus compañeros y volver al cobijo de la comunidad que Siddhartha no quiere aceptar. Sin embargo, ahora Siddhartha se siente abierto al amor.

> «El hechizo operado en él durante el sueño y mediante el Om consistió precisamente en que lo amaba todo, sentía un amor alegre hacia todo lo que veía. Y ahora advertía que su grave enfermedad anterior había consistido justamente en no poder amar nada ni a nadie» (111, 126).

Al tiempo que contemplaba en bloque toda su vida anterior, Siddhartha miraba el río y veía en él un reflejo fiel del camino de su vida. El río, zigzagueando, va siempre hacia abajo, pero no pierde su alegría cantarina; es siempre distinto y siempre el mismo; muere y resucita a cada instante. Siddhartha siente una inmensa alegría al comprobar que, tras una experiencia anuladora que lo llevó al borde del envilecimiento, se encuentra de nuevo libre, con la fresca espontaneidad del niño que no piensa sino que se abre gozoso a la experiencia diaria de la vida.

> «Es bueno —se decía— saborear personalmente todo lo que uno necesita aprender. Que los placeres mundanos y las riquezas no son nada bueno lo aprendí de niño. Lo sé desde hace tiempo, pero sólo lo he experimentado ahora. Y ahora lo sé, lo sé no sólo con la memoria, sino con mis ojos, con mi corazón, con mi estómago. Venturoso de mí que lo sé» (115, 229).

Tal experiencia de muerte y de vida permitió a Siddhartha apagar su yo, «el yo pequeño, indeciso y orgulloso con el que había luchado durante tantos años, el que siempre le vencía, el que después de cada penitencia volvía a estar ahí, y le prohibía la alegría y sentía temor» (116, 230).

En diversas obras —*Demian, El libo estepario, Alma de niños, Klein y Wagner, Siddhartha*…—, Hesse plasma la oposición de un mundo de luz y otro de tinieblas, un ámbito angelical y otro demoníaco; mundos que se enfrentan en el interior mismo del hombre. Emil Sinclair, Harry Haller, Klein y Siddhartha sienten añoranza por algo elevado y noble que confiera sentido a su vida. Para lograrlo, han de luchar contra su entorno, emprender la marcha despidiéndose de lo confiado y amado, rompiendo lazos bien afirmados, y a la vez han de sostener una lucha incesante contra las fuerzas internas que se oponen al ideal. Para llegar

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

a su plenitud personal, el hombre debe —según Hesse— asumir sus propias debilidades, hacer hasta el fin la experiencia dolorosa de las posibilidades más perversas. Sólo el que vive todas sus virtualidades, sus cielos y sus infiernos, puede alcanzar el auténtico conocimiento de sí, la verdadera sabiduría que no es objeto de conocimiento y adoctrinamiento, sino de experiencia personal.

Siddhartha se siente alejado para siempre de la vida de vértigo y orientado hacia la experiencia del amor, que es experiencia de éxtasis. Pero no se encamina hacia la vecindad de los hombres para fundar creadoramente una vida comunitaria e instaurar modos valiosos de unidad. Se queda al lado del río. El río ya no es para él un obstáculo en el camino, algo enfrentado a la ansiedad del que va en pos de algo. Es un ejemplo vivo de paciencia, de serenidad, de constante fluir hacia lo profundo (124, 235). A su lado, y de la mano de Vasudeva, Siddhartha aprende a escuchar, a atender con el corazón tranquilo, con el alma expectante y abierta, sin pasiones ni deseos, sin juicio ni opinión (125, 236). El río le descubre que no existe el tiempo porque él está en todas partes a la vez: en la fuente y en la desembocadura, en la cascada, en el mar, en el valle… Al intuir que, si superamos el tiempo, desbordamos el sufrimiento, el temor y la tortura, todo lo difícil y hostil del mundo, Siddhartha se siente sobremanera gozoso, y Vasudeva asiente a sus palabras con el rostro iluminado (125, 236).

Los dos barqueros contemplan el río como muy pocas personas logran hacerlo: de forma *lúdica*, no *objetivista*. Para ellos el agua ya no es simplemente agua, sino «la voz de la vida, la voz del que es, del que eternamente se va haciendo» (127, 237). En contacto con el río, que invita al reposo contemplativo, Siddhartha se inmerge cada día más profundamente en la experiencia de la unidad del todo.

> «¿No es verdad, amigo, que el río tiene muchas voces, muchísimas voces? […]. Sí, asintió Vasudeva, todas las voces de las criaturas están en su voz» (126, 237).

En el fondo de esta experiencia, que implica una superación de los límites egoístas del yo, Siddhartha se siente unido al espíritu del venerable Gotama al que había admirado, pero cuya doctrina no había querido acoger.

> «No, el que busca la verdad, el que quiere de verdad encontrar no puede aceptar ninguna doctrina. Pero el que ha encontrado ya puede aprobar toda doctrina, todo camino, toda meta, ya nada le separa de los otros miles que viven en lo eterno, que respiran lo divino» (129, 239).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

El río enseña a Siddhartha a descubrir la eternidad perenne del ser a través de los seres fugaces y cambiantes.

4.6. La ruptura de los lazos con el ser amado

Kamala, ansiosa de una vida alejada del vértigo, va en busca del admirado buda, y se encuentra casualmente con Siddhartha cuando se halla en una situación de extrema necesidad. Siddhartha la atiende y le cierra los ojos al morir (134, 242). La contemplación del rostro lívido de la lozana joven que había conocido en el jardín le suscita la intuición de la unidad de todos los instantes.

> «[…] El sentimiento de la presencia y la simultaneidad lo atravesó totalmente; el sentimiento de la eternidad.» «Sintió en esta hora, más profundamente que nunca, la indestructibilidad de la vida, la eternidad de cada instante» (134, 242-243).

Siddhartha ha recibido de manos de Kamala al hijo de ambos, el fruto de una unión que empezaba a tener la condición de *encuentro*. Por eso el dramatismo de la desaparición violenta de la mujer amada no provoca en él tristeza, sino serena alegría.

> «Has sufrido, Siddhartha, —le dice el barquero Vasudeva—, pero veo que la tristeza no ha llegado a tu corazón». «No, amigo —responde Siddhartha—, ¿cómo estar triste? Yo que he sido rico y feliz, ahora soy todavía más rico y más feliz. Me ha sido regalado mi hijo» (135, 243).

Pero el hijo de Siddhartha no pudo aclimatarse al ámbito de vida en que se hallaba su padre, se rebeló contra éste, lo rechazó como progenitor y contestó a sus desvelos con desprecios.

Olvidándose de toda su vida anterior y de su voluntad de buscar la sabiduría a través de los riesgos de la experiencia personal, Siddhartha se esforzó por retener junto a sí al pequeño, para evitar que se perdiera en el *sansara*, en el abismo del vértigo. Vasudeva le reprocha esta incoherencia, y le recomienda que deje a su hijo seguir su camino y buscar *por sí mismo* la sabiduría. Siddhartha no accede porque ha vuelto a caer en una nueva especie de vértigo: de apego casi biológico al ser querido. Anteriormente, no había podido entregarse totalmente a una persona, olvidarse de sí y cometer necedades por amor a otro (143, 249). Ahora sufría por su hijo y se sometía a toda clase de vejaciones para no perderlo. De esta pasión, de este *sansara* o «fuente turbia» (143, 249), tendrá que liberarse

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Siddhartha para lograr la paz definitiva (148, 251-252).

La conciencia del vértigo amoroso que se pierde en la necedad del amor a quien no se digna corresponder hizo a Siddhartha profundamente comprensivo con las personas sencillas que no se guían por raciocinios y conocimientos, sino sólo por instintos y deseos. En vez de considerarlas ridículas, como antes, ahora las ama; ve en ellas la vida, la existencia, lo indestructible; el Brahma se halla en cada una de sus pasiones, de sus obras (152, 253-254).

4.7. La contemplación del río y la unidad de todos los seres

La sabiduría que había perseguido a través de tantos caminos se le aparecía en este momento a Siddhartha como una disposición de alma, una capacidad, un arte secreto de poder pensar la teoría de la unidad en cualquier instante en medio de la vida, de poder sentir y respirar esa unidad (154, 254). Es la unidad de personas y de cosas, tal como resalta en el canto polifónico del río (157, 257).

> «La imagen del padre, su propia imagen, la imagen del hijo se entrecruzaban; también la figura de Kamala apareció y se diluyó, y la imagen de Govinda y otras imágenes se entreveraban, se convertían en río, tendían como un río hacia la meta, añorantes, codiciosas, sufrientes, y la voz del río resonaba llena de nostalgia, de dolor ardiente, de ansia inextinguible». «[…] Siddhartha veía apresurarse al río que estaba formado por él y los suyos y todos los hombres que había conocido en su vida; todas las olas y aguas se apresuraban dolorosamente hacia sus metas, muchas metas: la cascada, el lago, el torrente, la montaña, el mar, y todas las metas eran alcanzadas, y a cada una seguía una nueva, y el agua se convertía en vapor y subía hacia el cielo, se volvía lluvia y se precipitaba desde el cielo abajo, y se convertía en fuente, arroyo, río, y se esforzaba de nuevo, y volvía a deslizarse» (158, 257-258).

Tras largas y diversas experiencias, Siddhartha aprendió el difícil arte de mantenerse a la escucha, para tensar la atención y percibir las mil voces entrelazadas del río de la existencia.

> «[…] Todo era una misma cosa, todo estaba entretejido y anulado, mil veces entrelazado. Y todo ello junto, todas las voces, todas las metas, todas las penas, todo el placer, todo el bien y el mal, todo ello unido era el mundo. Todo ello junto era el río del acontecer, era la música de la vida» (158, 258).

El núcleo de esta armonía era la unidad que lo sobrevolaba todo. Cuando el yo del hombre entra en este reino de unidad, el rostro se ilumina y sonríe (159, 258) [10]. La voluntad cesa de oponerse al destino, se ajusta a la corriente del río de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

los sucesos, se aquieta y serena.

Estas condiciones propias del ser que ha logrado la sabiduría resplandecían en la figura venerable de Vasudeva, que representa en esta obra el espíritu de entrega a la unidad multicolor y tensionada del universo. Por eso, cuando Siddhartha se entrega a la unidad, al *Om* que flota sobre todas las voces del río (159, 258), Vasudeva, lógicamente, desaparece de la escena.

> «He estado esperando esta hora, querido. Ahora que ha llegado, déjame partir. Largo tiempo he esperado esta hora; largo tiempo he sido el barquero Vasudeva» (159-160, 259). «Me voy a los bosques, me voy hacia la unidad, dijo Vasudeva radiante» (160, 259).

La Estética de la Creatividad nos enseña que el entreveramiento de ámbitos es un tipo de juego que funda modos de encuentro, y en éstos se alumbra la luz del sentido y hace eclosión la belleza[11].

Es significativo que cada paso de Siddhartha hacia la perfección de su personalidad vaya acompañado de un acto de separación dolorosa y de una entrada en una forma peculiar de soledad, que conduce a una más entrañable unidad. Se alejó de su padre y su familia para iniciar el camino de búsqueda con los samanas; abandonó a éstos para oír la doctrina del buda; renunció a la compañía de Govinda para seguir su vía de peregrino solitario; se liberó del hechizo de Kamala para proseguir su búsqueda de la unidad, y, para consumar el despojo de cuanto podría parecer una posesión de su yo, Kamala, la amada reencontrada, fallece y su hijo huye. Estas separaciones no producen alejamiento de la realidad, sino entrañamiento en una forma superior de unión, que engloba no sólo a los seres cuya vecindad se ha perdido, sino a todo el universo.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

4.8. Govinda se une a Siddhartha

Govinda ha vivido toda su vida «según las reglas», atenido a la doctrina de sabios contemplativos, pero todavía se halla en busca de posibles concepciones más perfectas de la verdad. Al buscar a Vasudeva, encuentra a Siddhartha. Éste, desde el reino de la unidad en que se ha instalado, indica a Govinda que de tanto buscar no tiene ocasión de *encontrar*, es decir, de estar libre, abierto, atento a lo cotidiano que rodea nuestra vida ordinaria (162, 260), ajustado a la unidad del todo sin la ansiedad de hallar algo distinto y extraño. Govinda insiste en su viejo

afán de encontrar doctrinas eficaces. Siddhartha le confiesa que a través de la experiencia ha logrado clarificar en su interior alguna idea, de modo experiencial, como se siente la vida en el corazón, pero esta forma de sabiduría no es comunicable (165, 262), pues las palabras dividen, escinden aquello que expresan, marcan unos límites que las realidades, vistas con profundidad, no presentan.

> «… Esta piedra es piedra, es también animal, es también dios, es también buda; no la venero y amo porque algún día pueda llegar a ser esto o lo otro, sino porque lo es todo desde siempre» (168, 264). «Govinda, puedo amar a una piedra, y también a un árbol o a un trozo de corteza. Estas son cosas y las cosas pueden ser amadas. Las palabras, sin embargo, no puedo amarlas. Por eso, las doctrinas no son nada para mí, no tienen dureza, no blandura, no color, ni aristas, ni olor, ni sabor, no tienen más que palabras. Tal vez sea esto lo que te impide encontrar la paz, tal vez sean las muchas palabras» (169, 265).

Las palabras fundan *distancia de perspectiva*, permiten verlo todo con relieve, dan cuerpo a las realidades que no son meros objetos, sino *ámbitos de realidad*. Si se ha optado, como Siddhartha, por una unión fusional con el universo, las palabras juegan un papel desazonante, impertinente. Frente a la *distancia de alejamiento* que instauran las palabras, según Siddhartha, éste afirma el primado de la unión, del amor, la admiración y el respeto (170, 266). Pero, al no conocer la forma de *unión a distancia* propia del auténtico amor personal, Siddhartha y Govinda entienden el amor como una vinculación a lo real falta de libertad (171, 267).

Esta carencia de finura analítica en la precisión de conceptos lleva a ambos a ver una contradicción entre la teoría del primado del amor y el precepto de Gotama de no atar el corazón al amor a lo terrenal. Siddhartha zanja la cuestión optando por la existencia y dejando de lado el pensamiento y la expresión.

> «[…] Incluso respecto a tu gran maestro […] no veo su grandeza en los discursos o en el pensamiento, sino en sus obras y en su existencia» (171, 267).

Govinda sufre también esta escisión entre doctrina y vida. Los pensamientos de Siddhartha le parecen extraños desvaríos, pero su porte se asemeja gloriosamente al del gran buda (172, 267). Se sentía, por ello, atraído hacia él y distanciado al mismo tiempo. En su línea de siempre, suplica a Siddhartha, antes de separarse, que le otorgue el don de alguna palabra para meditar en el camino.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Siddhartha, fiel también a su visión de la vida, no le ofrece ningún pensamiento selecto; le indica que se acerque y lo bese en la frente. En ese momento, el rostro de Siddhartha se trasmutó para Govinda y en él vio desfilar miles de rostros de los más diversos seres, que nacían y desaparecían, se amaban y se odiaban, corrían, se reunían, descansaban…, y «por encima de todos ellos había constantemente algo sutil, incorpóreo, pero real, como un cristal fino o como hielo, como una piel transparente […] o una máscara de agua, y esta máscara sonreía, y esta máscara era el rostro sonriente de Siddhartha, el que Govinda rozaba con los labios justo en este momento» (174-175, 269). Esa sonrisa de la simultaneidad por encima de las mil muertes y nacimientos era la misma sonrisa serena, impenetrable, bondadosa, acaso irónica, de Gotama y de cuantos han alcanzado la perfección, la actitud de espíritu que lo ve todo en todo, sin someterse al tiempo discursivo que delimita los seres y sucesos, sin la tendencia del yo a marcar límites y encender el deseo de romperlos y ampliarlos[12].

Tras esta experiencia de apertura a la unidad del universo, Govinda pudo comprender, sobrecogido, todo el alcance de la sonrisa enigmática de Siddhartha.

> «Se inclinó profundamente hacia la tierra, ante el inmóvil sedente, cuya sonrisa le recordaba todo lo que había amado en su vida, lo que había habido en su vida de valioso y santo para él» (176, 270)[13].

Si se ve todo el universo, en sus diversas fases, como algo interrelacionado, indelimitado, fusionado, la mirada y el afecto no han de prenderse en las realidades concretas; deben mantenerse *indefinidamente* abiertas a la totalidad de lo existente, en una actitud de total *indiferencia*, que no implica en modo alguno *desinterés* sino *ecuanimidad*. Esta entrega a la unidad es vista, consiguientemente, como una fuente imperturbable de serenidad y de paz, estado de ánimo que Govinda no había conseguido a través de tantas doctrinas (173, 268) y que acaba de entrever en el rostro iluminado de su viejo amigo, que se separó de él para unirse ahora en una forma universal de unidad.

5. Valoración de la obra

«Este libro extraordinario es, por el gran mensaje que encierra, mi libro favorito»

HENRY MILLER[14]

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

En su noble afán de hallar una salida a la crisis de su época, Hesse lleva a cabo una acción decidida en tres frentes: el sociológico, el intelectual y el ético. Por lo que toca al primero, intenta evitar el *autoritarismo* —en sus diversas vertientes: familiar, escolar, política…— mediante una enérgica defensa de la *libertad individual*. En el plano intelectual, se preocupa por mostrar las nefastas consecuencias del *racionalismo unilateral*, que reduce las posibilidades del hombre y acaba entregándolo a los poderes de una técnica no domeñada por una correspondiente «Ética del poder».

El efecto despersonalizante de esta primacía del pensar racionalista y tecnicista, que permitió racionalizar la matanza en masa de millones de inocentes en la Primera Guerra mundial, sólo puede ser contrarrestado con una firme decisión de vivir personalmente la verdad y no contentarse con el incremento de un saber que tiene por única meta el dominio de lo real. Las consecuencias que, en el campo de la ética, arrastran consigo el autoritarismo y el racionalismo reductor tienen como consecuencia ineludible la masificación de las personas y grupos y la pérdida consiguiente del yo, de la autonomía personal y la libertad.

5.1. La liberación del individualismo egoísta

Ante esta grave crisis del hombre contemporáneo, Hesse no ve otra vía de solución que instar a los hombres a realizar de modo cabal su personalidad, asumiendo su propia vocación y destino, recorriendo su camino personal en busca de la necesaria sabiduría, que ninguna doctrina puede transmitir de forma impersonal como si fuera un objeto. El mundo se presenta a Hesse como un campo de desconcierto, y en él debe cada persona alcanzar la unidad de su vida interior, su identidad personal, a través de las diferentes posibilidades, a menudo desgarradas, que pugnan por imponerse dilemáticamente en su espíritu.

Esta unidad no puede lograrla el hombre mediante la reclusión en sí mismo o la entrega a realidades que lo seducen y lo llevan a una forma de unión fusional con las mismas. La soledad del desarraigo y la unión fusional no engendran auténtica comunidad y, por tanto, plenitud personal. De ahí que los personajes de Hesse estén siempre en camino, renunciando a diversas formas de unión, para ver de alcanzar al final la verdadera, la que supera las delimitaciones del yo y permite abrirse nutriciamente a la vida del todo.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Hesse ha visto claramente que las diversas formas de vértigo o fascinación no instauran la necesaria unidad con lo real y no confieren al hombre la ansiada sabiduría. Ésta se revela y se alcanza por vía de *éxtasis*, de ascenso a planos donde el yo abandona su cerrazón egoísta y se entrega a modos de comunión generosa. Hesse plantea bien el problema: el hombre debe ser *sí mismo*, configurar una personalidad bien definida, pero ello sólo lo consigue abriéndose a realidades que, aun siendo distintas de él, tienen con él soterradamente una enigmática afinidad y conexión. A través de esta apertura, el hombre vincula la libertad individual y la atenencia al todo en el que alienta, afirma su independencia y se somete al destino universal, ama profundamente a los seres, pero no se apega a ninguno en particular para estar en franquía y unirse al universo entero.

5.2. La liberación de la reclusión en sí mediante la unión fusional en el todo

Hesse no acertó a mostrar de modo bien matizado cómo es posible conciliar e integrar estas aparentes paradojas. Daba por sentado que eran fruto de una forma de pensamiento que urgía desplazar en favor de un trato *vital* con la realidad. De esta laguna se deriva que no haya logrado en sus obras una exposición aquilatada de la experiencia de éxtasis, que aúna diversas formas de inmediatez con diversas formas de distancia, y no fusiona al hombre con ninguna realidad sino que lo une a *distancia de perspectiva*[15].

La obra *Siddhartha* culmina en una forma de unidad del protagonista con lo real que es más bien *fusional* que *mística*, en el sentido riguroso del vocablo. En la década del 20 al 30 se exaltó profusamente esa forma de vinculación a lo real como la vía regia para lograr modos auténticos de relación del hombre con los demás hombres y con la naturaleza. La historia posterior dejó patente que tal esperanza fue en buena medida vana. La razón profunda de todo ello radica en la confusión de las experiencias de vértigo y de éxtasis. La unión fusional es justamente la que subtiende todas las experiencias de vértigo, que no unen al hombre con la realidad; lo escinden.

Para lograr la superación del tecnicismo racionalista, la masificación envilecedora de la persona y el autoritarismo opresor del individuo, se requiere

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

evitar de raíz la caída del hombre en las experiencias fascinantes de vértigo. Para ello no hay otro camino que la práctica constante y lúcida de las experiencias de éxtasis *rectamente entendidas*. Esta comprensión requiere la puesta en juego de un modo de pensamiento que no se opone a la experiencia, antes se integra con ella y da lugar a un modo fecundo de «pensamiento experiencial», tal como fue postulado, entre otros, por Gabriel Marcel.

Lo que Siddhartha y otros personajes de Hesse buscan incesantemente es, en el fondo, la idea exacta de las experiencias humanas de éxtasis en todas las vertientes. La vuelta al Oriente, a las experiencias de fusión en el todo y vaciamiento del yo ostenta una gran fecundidad como contrapolo a la actitud prepotente del pensamiento dominador, fascinado por las falaces promesas del racionalismo tecnicista, pero presenta una grave laguna a la hora de concretar el tipo de unidad que debe lograr el hombre con lo real en torno[16]. En este punto concreto, el misticismo occidental más equilibrado —San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Ávila— puede servir de gran ayuda a la búsqueda de una vía de salvación para el hombre que ha vivido el fin de la Edad Moderna y no ha logrado todavía poner las bases sólidas de la era que está pugnando por surgir y consolidarse.

A la luz de una teoría bien articulada del vértigo y el éxtasis, se comprende nítidamente la lógica interna de *Siddhartha*, la que rige las diversas transformaciones que va sufriendo el protagonista hasta la experiencia de unidad que realiza al lado del río. En la primera fase de su vida, Siddhartha, como joven brahmán, lleva una vida noble, disciplinada, elevada en cuanto a pensamientos y acciones, ajustada a las normas de su sociedad, pero actúa de modo frío, distante, como obedeciendo a un molde impuesto por su casta. Su bondad se le antoja un don, algo que recibe del todo hecho como un bello vestido. Siddhartha siente desazón ante tal actitud poco creativa y se decide a buscar su verdadero «atmán»[17].

La segunda fase constituye una búsqueda de la sabiduría desde la misma perspectiva espiritual que había orientado su vida anterior: la actitud propia del *nivel 1*, el del trato con objetos o con realidades que superan la condición de objetos pero son considerados como tales. Por eso toma el río como un objeto más que le sale al paso en su peregrinaje. La voz de la sabiduría encarnada en Vasudeva, el barquero, le enseña a cambiar la forma de mirar las realidades del

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

entorno.

Este giro da lugar a la tercera parte de su existencia. En ella se transforma su modo de relacionarse con cuanto le rodea: Kamala y su hijo, Vasudeva, los caminantes que desean atravesar el río, Gotama, Govinda, su propio «atmán», el misterio de su interioridad. Obviamente, se da aquí una valiosa conversión, el paso de la actitud espectacular, incomprometida, objetivista, a la actitud lúdica, comprometida, existencialmente dialógica. Pero no cabe decir que Siddhartha logre dar el salto a una relación verdaderamente dialógica de *encuentro* con alguna realidad. Iba en busca de su alma, y, tras muchos avatares, llegó a comprender por propia experiencia el verso de los Upanishadas del Sam-Veda: «*Tu alma es el mundo entero*» (11, 160). Pero la unidad con este mundo reviste formas muy diversas que Hesse no parece haber acertado a precisar.

El modo peculiar de vitalismo que Hesse profesa, en conexión con Friedrich Nietzsche y diversas corrientes filosóficas de la posguerra, halla un vehículo espléndido en su perfecto lenguaje, siempre dúctil, plegado a los mil pormenores del pensamiento y a las sutilezas de un sentimiento que vibra ante todas las experiencias que va posibilitando el trato con lo real.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

5.3. Superación de la ambigüedad de las paradojas irresueltas

La trama de cuestiones que teje H. Hesse de forma tan sugestiva como ambigua sólo puede clarificarse mediante un planteamiento riguroso del proceso humano de desarrollo. Si lo vivimos paso a paso, cuidándonos de precisar el valor que tienen las posibilidades que recibimos del entorno para crecer, veremos que surge un tipo de experiencias que *integran*[18] el pensamiento y la acción, el conocimiento de las realidades que vamos tratando y transformando y la transfiguración de nuestra conducta respecto a esas realidades transformadas…

Una vez comprometidos en ese proceso de crecimiento, el planteamiento de las cuestiones suscitadas por Hesse —bien atento al pensamiento filosófico del período de entreguerras— cambia radicalmente, porque nos hallamos situados en el nivel 2 —el de la creatividad y el encuentro—, que presenta una lógica de tal flexibilidad y potencia configuradora que convierte los dilemas en contrastes, las uniones superficiales en modos de integración fecundísima. Con ello, *el gran cambio hermenéutico que necesitamos está hecho*.

He intentado mostrarlo en la amplia obra citada *La ética o es transfiguración o no es nada*. Parto en ella del descubrimiento de que, para saciar el ansia natural de crecer como personas, debemos subir del nivel 1 al 2 —el de la creatividad y el encuentro—, y del 2 al 3 —el de los grandes valores—, y fundamentar éste en el 4, el propiamente religioso. Por experiencia sabemos que el afán de crecer nos lleva a subir del nivel 1 al nivel 2. Tal subida implica un modo primario de *transfiguración doble*: mejoramos la condición de las realidades tratadas y mejoramos nuestra actitud respecto a esas realidades así transformadas.

Este planteamiento me inspira seguidamente un análisis amplísimo de lo que implica el hecho de transfigurar y los modos de transfiguración que se dan en nuestro proceso de crecimiento personal y en el campo de la literatura y el arte. La luz que irradia este análisis me permite luego describir en pormenor la *lógica de los tres primeros niveles positivos*. Al estudiar la lógica del nivel 2, observamos que las realidades situadas en este nivel —realidades abiertas o ámbitos, donantes de posibilidades y receptoras, a su vez, de otras— sólo podemos conocerlas al asumir las posibilidades creativas que nos ofrecen. Entonces es cuando *participamos de veras* en tales realidades abiertas. Este es el tipo de *participación* que tiene lugar en las experiencias reversibles, bidireccionales. Experiencias de juego como la natación, la declamación de un poema, la interpretación de una obra musical, el mantenimiento de un diálogo personal auténtico… nos muestran que, para conocer profundamente una realidad, debemos encontrarnos con ella, asumiendo las posibilidades creativas que nos otorga y ofreciéndole las nuestras. Este modo de participación generosa es nuestra gran fuente de luz para conocer las realidades de mayor rango.

- Esta luz nos permite descubrir cómo, al principio, los procesos de vértigo y de éxtasis parecen afines, por cuanto implican una *salida de sí*, pero se trata de dos salidas diferentes: en el vértigo, salimos para perdernos; en el éxtasis, salimos para subir a lo mejor de nosotros mismos;
- en el vértigo, la unión que deseamos ganar con las realidades atractivas del entorno es de *fusión*; nos produce un sentimiento de euforia, pero destruye nuestra identidad personal. En el éxtasis, esa unión es de *integración*; nos unimos asumiendo las posibilidades que nos dan las realidades abiertas del entorno para desarrollar nuestra capacidad creativa y afirmar y ensanchar

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

nuestra personalidad.

Nada extraño que el vértigo, al saciar nuestras pulsiones, nos procure goces pero no felicidad, y el éxtasis nos exija generosidad y al final nos procure gozo y felicidad auténtica. Este planteamiento nos permite amar intensamente la vida sin caer en la exaltación ilusa del vértigo, y encontrar la felicidad a través de la renuncia a la mera *libertad de maniobra*. Ya vemos que basta adaptar la mente y la expresión a las exigencias de las distintas formas de lógica para superar una serie de supuestas paradojas que no hacen sino bloquear nuestro proceso de desarrollo. El pensamiento paradójico suele ser profundo y sugerente; a veces, incluso, brillante. Pero no debe quedarse ahí, sino dar el salto al nivel 2 —y al 3, que lo fundamenta—, a fin de convertir los *opuestos* en *contrastes* y conseguir un pensamiento *tensionado* —contrastado—, pero no i-lógico o para-dójico.

Un ejemplo de pensamiento tensionado pero perfectamente lógico es el que nos lleva a defender la posibilidad de una *intuición intelectual inmediata-indirecta*. Al adecuar nuestra forma de pensar a las exigencias de la lógica de los niveles 2 y 3, ganamos la flexibilidad de mente propia de la *mirada profunda* y advertimos, merced a ella, que los modos distintos de *inmediatez* y *distancia* a que nos podemos situar respecto a las realidades de nuestro entorno pueden *integrarse* y dar lugar a modos correlativos de *presencia*. De ahí se deriva nuestra capacidad de captar las realidades expresivas. Cuando entro en contacto con la vertiente sensible de una realidad expresiva, me uno a ella guardando cierta distancia —es decir, evitando el empastarme con ella—, y entonces siento que se me hace *presente* toda ella, aunque no del todo. Si veo a Juan por la calle, lo veo *todo entero*, pero no *del todo*. Cuando contemplo una fachada de una catedral, contemplo la catedral entera, pero no en todos sus pormenores. Ello es debido a que la forma configuradora de la catedral —su *Gestalt*, el principio interno que la configura por dentro, a modo de «alma»— se expresa *en* todas sus partes, no *a través* de ellas[19].

Observe el lector cómo hemos superado ya, de raíz, la escisión entre lo interior y lo exterior, la inmediatez y la distancia, la razón y la vida, el pensamiento y el compromiso personal, la actividad intelectual y la unión amorosa, la teoría y la experiencia… Conseguimos, con ello, la meta que se propusieron diversos pensadores existenciales, especialmente Gabriel Marcel:

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

configurar un «pensamiento existencial» y fundamentarlo debidamente.

6. Cuestiones para la evaluación

1. ¿Por qué abandona Siddhartha su casa paterna y qué sentido tiene que le acompañe Govinda?
2. ¿Cuál es la razón por la cual Siddhartha camina solo cuando renuncia a las enseñanzas del sabio Buda?
3. Siddhartha vive la intensa experiencia del vértigo del erotismo y la riqueza, pero se siente insatisfecho. ¿A qué se debe tal frustración?
4. Determinar el tipo de unidad con el entorno que crea Siddhartha al imitar la forma de contemplar el río que le enseñó Vasudeva, el barquero.
   - Tal forma de unidad ¿es la más perfecta que puede el hombre instaurar con la realidad circundante?
   - ¿Significa una auténtica liberación del egoísmo y un perfeccionamiento definitivo de la vida personal?

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO DECIMOTERCERO

EL TÚNEL, DE ERNESTO SÁBATO (1911-2011)

1. ARGUMENTO DE LA OBRA

Desde la soledad de una celda carcelaria, el pintor Juan Pablo Castel da su versión del proceso que lo llevó a asesinar a María, una mujer joven, casada con un ciego de apellido Allende. Desde el momento en que Castel ve a María detenida ante su cuadro «Maternidad», observando detenidamente la escena de la ventanita con la mujer al fondo frente a la soledad de la playa, la busca, la asedia, la interroga febrilmente una y otra vez para poseerla y asegurarse su amor. María rehúsa perder su intimidad personal y se muestra reservada. Esta actitud exacerba a Castel, aun después de saber que María está casada. La sospecha de que María no comparte la intimidad sólo con él lo lleva al borde de la amargura y la desesperación. Al comprobar que María no acudió a la cita que habían convenido porque fue a unirse en su casa de campo con Hunter, Castel se ve llevado por los celos al vértigo de la extrema violencia y, para hacer un acto de supremo dominio sobre ella, la mata y se apresura a comunicárselo a su marido, al tiempo que le descubre la doble vida de su esposa. Allende, el marido, se suicida y Castel, encarcelado, medita sobre el término «insensato» con que aquél lo ha calificado en la noche del crimen.

2. TEMA DE LA OBRA

Los clásicos españoles del Siglo de Oro solían poner en boca de los galanes que comentaban una aventura erótica esta expresión: «¡La poseí!». ¿Consiste el amor en posesión? De ningún modo, porque el amor verdadero implica creatividad, ya

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

que supone la fundación de una relación profunda de amistad, y en el nivel de la creatividad nadie domina a nadie. El afán de poseer lleva al *vértigo de la ambición*, y éste aboca a la *destrucción*. Descubrir este proceso implacable de vértigo es el *tema* de esta obra.

En el retiro forzado de su lugar de condena, un hombre joven, Juan Pablo Castel, se atormenta preguntándose, día y noche, cómo es posible que haya matado a la única persona que podía entenderle en lo más íntimo, en su ansia de superar la soledad angustiosa que lo atormentaba. Castel reaviva sus recuerdos, los ordena y expone desde el momento en que encontró a María hasta que le clavó, llorando, un cuchillo en el pecho. Se trata de un *relato lineal*, en el que se entreveran dos vertientes de la vida de los protagonistas: la vertiente de los *meros hechos* y la de los *acontecimientos*, la de las anécdotas biográficas y la de las motivaciones espirituales. En apariencia, estamos ante un relato de género policíaco, denso de contenido, tensionado, animado por un *tempo* rápido que se exaspera en las últimas páginas.

Visto a la luz de la lógica de los procesos creadores, *El túnel* es la plasmación literaria de la lógica de la ambición y la destrucción, dos formas de vértigo que convierten la andadura vital del protagonista en un corredor insalvablemente oscuro, un túnel sin salida. Tras un sin fin de reflexiones realizadas al hilo de los recuerdos, Castel extrae una conclusión sombría: «[…] *Había un solo túnel, oscuro y solitario: el mío, el túnel en que había transcurrido mi infancia, mi juventud, toda mi vida*»[1].

Esta falta de luz responde a la falta de encuentro. Tras romper trágicamente con María, el protagonista no puede comprender por qué eliminó a la única persona que le prestaba atención. Si analizamos cuidadosamente los procesos de vértigo y éxtasis, todo queda al trasluz. El camino hacia la destrucción que siguió Castel comenzó al confundir *amar* con *poseer*, lo que supone un ataque a la realidad humana en una de sus actividades más significativas. Pero la realidad acaba vengándose siempre. La venganza consiste en que no puede uno desarrollarse cabalmente, antes se encamina a una soledad aniquiladora.

3. Contextualización

El sentido de una obra se alumbra cuando la vemos en su contexto. Todo análisis

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

literario debe ir, pues, precedido de un puñado de datos que sitúen al autor en su época y a la obra dentro del proceso creativo del autor.

Ernesto Sábato nació en Rojas, provincia de Buenos Aires (Argentina) en 1911. Tras una infancia vivida sin comunicación afectiva en un hogar de inmigrantes italianos, se consagró al estudio de las ciencias físico-matemáticas con objeto de encontrar en el plano de las ideas platónicas el orden que, según confesión propia, echaba de menos en su vida[2]. Ya doctor en Física, consigue una beca para investigar sobre radiaciones atómicas en el laboratorio Curie de París. Cuando parecía que el camino de su vida había tomado un rumbo preciso y esperanzador, en el otoño previo a la II Guerra mundial descubre Sábato que su verdadera vocación es la literatura. La matemáticas eran para él una especie de refugio en la tormenta, pero no le abrían un horizonte satisfactorio a su espíritu inquieto, desgarrado por la situación dramática del mundo y, en concreto, de su patria argentina. «*No sé si el espíritu de todos o de algunos pocos es así, pero el mío parece regirse por una alternativa entre la luz y las tinieblas, entre el orden y el desorden*»[3].

Sábato vivió intensamente, desde joven, la escisión de la sociedad argentina en dos vertientes antagónicas: la de las clases postergadas y la de las minorías dominantes, la de los inmigrantes pobres y la de las grandes compañías extranjeras que decidían el proceso industrializador, la de la explosión demográfica debida al progreso industrial y la de las «villas miseria» o «chabolas», la del movimiento literario de corte aristocrático denominado «Florida» y la del movimiento literario popular que lleva el nombre de «Boedo». Sobre este fondo de dramáticas contraposiciones, la sociedad argentina debió hacer frente, a partir de 1945, a los problemas suscitados por el régimen político de Juan Domingo Perón. «*Escritores como yo* —confiesa Sábato— *nos formamos espiritualmente en medio de semejante desbarajuste, y nuestras ficciones revelan, de una manera o de otra, el drama del argentino de hoy*»[4].

Sábato pertenece a la llamada *Generación intermedia* o *Generación del 40,* en la cual figuran autores como Julio Cortázar, Mújica Laínez y Adolfo Bioy Casares. Estos autores, y de modo singular Sábato, ven en la obra literaria un lugar privilegiado de clarificación del enigma humano, del sentido de la vida del hombre, de su problemática metafísica, la que atañe a la constitución de su realidad más profunda. Como esta realidad humana se instaura en el diálogo

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

creador entre el hombre y su entorno, Sábato sostiene enérgicamente que «el novelista debe dar la descripción *total* de esa interacción entre la conciencia y el mundo que es peculiar de la existencia»[5]. Para ser total, esta descripción ha de respetar cuanto implica el hombre y su entorno. De ahí la acerada crítica que hace Sábato al *objetivismo reduccionista* de RobbeGrillet[6] y el esfuerzo que realiza por mostrar en sus obras la posibilidad de aunar las dos corrientes estéticas de la literatura argentina, exponiendo las grandes cuestiones metafísicas del hombre en un estilo de alta calidad.

Con este espíritu, Sábato renuncia a su carrera científica y se consagra en el retiro de Córdoba (Argentina), a la tarea de escribir. Tras la aparición de un libro de ensayos —*Uno y el Universo*—, publica en 1948 *El túnel*, al que seguirán más tarde *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abaddón, el exterminador* (1974). Se ha dicho que *El túnel* es una expresión hosca de la desesperanza, la incomunicación y la soledad del hombre instalado en las ciudades, incapaz de salvarse como persona en un mundo dominado por el caos y los objetos[7]. El análisis lúdicoambital de la obra nos va a permitir una comprensión más matizada del proceso que lleva al protagonista a la desesperación. La consideración psicológica y sociológica se muestra, una vez más, del todo insuficiente para penetrar en la lógica de los procesos creadores que Sábato, en un proyecto ambicioso, intenta descubrir y relatar. « *El auténtico arte de la rebelión contra esta cultura moribunda* —escribe— […] *no puede ser ninguna clase de objetivismo, sino un arte integralista que permita describir la totalidad sujeto-objeto, la profunda e inexplicable relación que existe entre el yo y el mundo, entre la conciencia y el Universo de las cosas y los hombres*»[8].

En medio de un mundo acosado de problemas angustiosos, el literato —según Sábato— no puede evadirse hacia regiones de mero goce estético. Debe contribuir a clarificar lúcidamente la realidad y ofrecer un diagnóstico certero de la situación, en la seguridad de que sólo la verdad libera y un problema bien planteado es un problema medio resuelto. «*La literatura, esa híbrida expresión del espíritu humano que se encuentra entre el arte y el pensamiento puro, entre la fantasía y la realidad, puede dejar un profundo testimonio de este trance, y quizá sea la única creación que pueda hacerlo. Nuestra literatura será la expresión de esa compleja crisis o no será nada*»[9].

Fiel a su convicción de que la literatura actual «no se propone la belleza como

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

fin», sino que «más bien es un intento de ahondar en el sentido general de la existencia»[10], Sábato adopta en *El túnel* un estilo directo, sobrio, acerado, fuertemente expresivo del dramatismo que impulsa la narración. Estructura la obra en forma de relato-confesión del protagonista, que, al expresarse en primera persona, atrae hacia sí la atención del lector y lo pone en buena medida de su parte. Este trato de favor queda equilibrado por la voluntad de Sábato de poner todos los recursos literarios al servicio de una clarificación decisiva: cómo un hombre sensible, un artista, puede quitar la vida a la única persona que podía comprenderlo y valorarlo.

En ningún momento se autonomiza en esta obra el virtuosismo literario: construcciones elegantes y bien ritmadas, metáforas sorprendentes… Los recursos generadores de belleza literaria quedan ensamblados en el *tempo* subyugante, gradualmente acelerado, de la obra, con vistas a lograr la belleza integral que radica en el esclarecimiento del mundo creado entre los protagonistas a impulsos de la lógica propia del proceso de vértigo. La mirada del novelista no se prende en pormenores indiferentes a la marcha de la acción principal. Atiende en exclusiva a la descripción pormenorizada de la trama de *ámbitos* o *campos de juego* que se van fundando en el interior de Castel y entre éste y María. Su actitud es eminentemente realista, pues no se atiene a lo meramente «objetivo» —en sentido de asible, mensurable, delimitable, fáctico—, ni a lo fantástico-irreal, sino a lo *ambital*, lo abierto, lo dotado de cierta iniciativa. No se consagra esta obra al relato de estados subjetivos, psicológicos o de tramas detectivescas sorpresivas; intenta dejar constancia de *un proceso espiritual de vértigo*.

Al logro de esta forma relevante de realismo se dirige la utilización de la técnica novelística contemporánea (W. Faulkner, E. Hemingway, F. Kafka, J. P. Sartre, A. Camus), caracterizada por un lenguaje ceñido a la descripción de procesos interiores, lo que lleva a la utilización de técnicas como el monólogo interior, el lenguaje coloquial, la actitud testimonial, la valoración del tiempo *subjetivo* — o mejor, *lúdico*—, tiempo propio del juego realizado por los personajes y no mensurable, consiguientemente, por el reloj.

El túnel, obra primeriza de Sábato, acusa una clara influencia de los autores antes citados. La bella imagen del vidrio a través del cual se ve gesticular a los hombres pero no se los oye ni entiende es usada literalmente por Sartre para

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

caracterizar la actitud del protagonista de la obra de Camus *El extranjero*[11]. No obstante, Sábato supo imprimir a su breve y densa obra un aliento estrictamente personal y una profunda coherencia, lo que confiere al relato un indudable carácter *originario*.

4. Trama de ámbitos que estructura la obra

4.1. El vértigo de la posesión

Al hilo de la narración misma observamos qué actitud adoptan los protagonistas, qué ámbitos de convivencia fundan y qué ámbitos destruyen, cuáles son los verdaderos motivos de sus reacciones, qué lógica trabazón ensambla sus actos. Sábato no intenta realizar una mera descripción de caracteres al modo naturalista; quiere mostrar cómo reacciona el hombre en una determinada situación ante los grandes conflictos de diverso orden que le plantea el trato con los seres del entorno. El hombre siente atracción hacia otros seres, pero ¿es posible el amor? El ser humano ansía tener seguridad en la vida, pero ¿puede intentar conseguirla a través de la posesión de seres que no son meros objetos? ¿Qué extraño destino lleva al hombre a destruir, en casos, aquello mismo que necesita para dar sentido a su vida?

El protagonista se ve a sí mismo caminando *solo* y *a oscuras*. Uno de los temas de la obra es el de la búsqueda de *comunicación* y de *luz*.¿Podemos fundar una relación de encuentro con otras personas por vía coactiva, poniendo en juego una actitud de apremio en la que se conjugan la ternura y la violencia, la sumisión y el dominio? ¿Es posible arrojar luz sobre las grandes cuestiones de la vida mediante la simple entrega a razonamientos calculadores que todo lo quieren diseccionar y controlar para no correr riesgo alguno de equivocación o engaño? Sábato nos permite adivinar la respuesta a estas graves cuestiones a medida que vamos viviendo los acontecimientos que relata en la obra. Nuestra atención debe dirigirse, al mismo tiempo, a los *hechos* narrados y a los *acontecimientos* sugeridos.

Como sucede en la segunda parte de *El extranjero*, de Camus, tiene lugar en esta obra una especie de juicio de cuanto sucedió anteriormente. Lo realiza el mismo interesado, que en forma de monólogo interior narra en primera persona

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

y de modo coloquial lo que aconteció entre él y María. Da cuenta de los *hechos* y, al tiempo, aporta los datos necesarios para que el lector siga, en un nivel más profundo, el curso de los *acontecimientos*, el proceso de destrucción de ámbitos. Si conocemos la lógica de los procesos creativos, podemos descubrir la coherencia interna de la actitud de Castel y María y dar razón de cómo puede un hombre recorrer lúcidamente un camino que le resulta odioso. De esta forma, nos disponemos para comprender lo que se dice en la obra con una perspectiva más amplia y clarificadora que la del protagonista mismo. Cumplimos, con ello, su deseo de que intimemos con él y le comprendamos. Bien sabido que la auténtica *comprensión* no significa necesariamente *justificación*, sino clarificación radical de las actitudes respecto a la creatividad en todas las vertientes.

La atención a estas dos vertientes viene facilitada por el hecho de que Castel es sensible a ambas. Al describir a María, observa que su mirada extraña, fija, penetrante, «parecía venir de atrás» (83), de una región que trasciende lo meramente sensible. Es la región de las realidades que no son meros *objetos*, sino *campos de posibilidades de juego*, y poseen un singular poder de iniciativa creadora. La mirada presenta dos niveles, uno sensible y otro lúdico. En unos ojos que miran puedo ver un color, un cierto grado de brillo y transparencia, pero también cabe vislumbrar una actitud tierna o cruel, constructiva o disolvente. La mirada hace juego, tiene una dimensión lúdica. Lo ha descrito bellamente Eugenio D'Ors:

> «En este preciso instante, dos interlocutores, nosotros, nos estamos mirando mutuamente a los ojos… Yo veo sus ojos de usted. Pero veo, además, su mirada. Su mirada se halla en sus ojos; pero no contenida en ellos. Usted, por su parte, me ve y ve que le miro. ¡Cuán enorme carga potencial, pero trascendente, no trae la actividad de mirar, respecto de la estructura de los ojos! ¿Por qué negaríamos su realidad? ¿Por qué la regatearíamos? La mirada metamorfosea a los ojos»[12].

A través de la mirada y los gestos del rostro de María, Castel se siente en presencia de una persona dotada de un grado de madurez superior al que cabe esperar de una joven de veintiséis años.

> «Existía en ella algo que sugería edad, algo típico de una persona que ha vivido mucho; no canas, ni ninguno de esos indicios puramente materiales, sino algo indefinido y seguramente de orden puramente espiritual; quizá la mirada, pero ¿hasta qué punto se puede decir que la mirada de un ser humano es algo físico?; quizá la manera de apretar la boca, pues aunque la boca y los labios son elementos físicos, la manera de apretarlos y ciertas arrugas son también elementos espirituales. No pude precisar en aquel momento, ni tampoco podría precisarlo ahora, qué era, en definitiva, lo

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

que daba esa impresión de edad. Pienso que también podrá ser el modo de hablar» (83-84).

Como artista que es, Castel dispone de un poder intuitivo singular para entrever en la realidad diversos planos y darse cuenta de que sólo haciendo juego creador con las realidades capaces de iniciativa puede el hombre entrar en relación de encuentro con los demás y desarrollar su personalidad. Él, sin embargo, no adopta una actitud consecuente con el conocimiento que posee de la realidad humana. Conoce la vertiente de la realidad que no es meramente *objetiva*; entrevé que una persona no se reduce a mero objeto, pero adopta ante ella una actitud *objetivista* (nivel 1). Y de aquí arranca su drama, que con lógica inexorable lo llevará a la tragedia.

Castel se siente solo hasta la desesperación. Se desespera al intuir que el hombre a solas no puede hacer juego, se asfixia lúdicamente y se anula. Desea angustiosamente abrirse a la comunicación personal y, al intentarlo, lo hace con una actitud que cierra todo camino a la convivencia auténtica. Confiesa que no escribe este relato para intentar buscar una explicación a su crimen, sino por la «débil esperanza» de que alguna persona llegue a entenderle. Es muy débil tal esperanza porque Castel se hace pocas ilusiones acerca de la capacidad comprensiva de la humanidad en general y de sus lectores en particular (64). Su actitud desilusionada responde, aunque no lo explicita, a la posición que adopta ante todas las realidades del entorno. Se siente arrojado en un «mundo horrible», con el cual no cabe hacer juego y fundar, por tanto, relaciones de auténtica vecindad y alumbramiento de sentido.

Castel inicia su relato con la confesión de que él se caracteriza por recordar preferentemente los hechos malos. «*La memoria es para mí como la temerosa luz que alumbra un sórdido museo de la vergüenza*» (61). Si la memoria no es un almacén de datos, sino una actividad creativa que responde a la actitud radical del hombre ante los acontecimientos vividos, la tendencia a recordar sólo los aspectos horribles de la existencia revela una propensión hacia la actividad de tipo disolvente. Esta actividad es fácil de llevar a cabo cuando se empieza por reducir los seres humanos a *objetos* y a valorarlos, consiguientemente, en función de su *utilidad*. Castel no tiene reparo en confesar su voluntad *reduccionista:*

« ¿Un ser humano es pernicioso?, pues se lo liquida y se acabó. Eso es lo que yo llamo una buena acción […]. En lo que a mí se refiere, debo confesar que ahora lamento no haber aprovechado

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

mejor el tiempo de mi libertad, liquidando a seis o siete tipos que conozco» (62).

Al adoptar esta actitud objetivista, Castel sitúa los demás seres humanos *a distancia*, no entra en juego con ellos, los considera distintos y distantes, y se incapacita así para comprenderlos en su condición originaria. De esta incomprensión radical se desprende su sorprendente dureza en el enjuiciamiento de los demás y su actitud despectiva y displicente respecto a los mismos (124, 152, 163, 164).

«Piensen lo que quieran: me importa un bledo; hace rato que me importan un bledo la opinión y la justicia de los hombres» (62). «Diré, antes que nada, que detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y, en general, esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante. Esos conglomerados tienen una cantidad de atributos grotescos: la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto» (67).

Castel manifiesta una violenta oposición a multitud de realidades[13]. Incluso cuando se trata de cuestiones nimias muestra una irritación sorprendente.

«… Me revienta esa forma de emplear el artículo determinado que tienen todos ellos: la Sociedad, por la Sociedad Psicoanalítica; el Partido, por el Partido Comunista; la Séptima, por la Séptima Sinfonía de Beethoven» (68-69). «[…] Siempre he mirado con antipatía y hasta con asco a la gente, sobre todo a la gente amontonada». «[…] En general, la humanidad me pareció siempre detestable. No tengo inconveniente en manifestar que, a veces, me impedía comer en todo el día o me impedía pintar durante una semana el haber observado un rasgo; es increíble hasta qué punto la codicia, la envidia, la petulancia, la grosería, la avidez y, en general, todo ese conjunto de atributos que forman la condición humana pueden verse en una cara, en una manera de caminar, en una mirada» (90).

Es muy significativo que, a pesar de esta actitud de repulsa (que se revela en muy diversos pasajes: 69, 70, 85, 90, 94, 95, 103, 119, 128, 129, 133, 144, 146, 152, 154, 161, 163, 164…), Castel experimente un súbito sentimiento de simpatía hacia el mundo cuando está a punto de encontrarse con María:

«¡Cómo esperé aquel momento, cómo caminé sin rumbo por las calles para que el tiempo pasara más rápido! ¡Qué ternura sentía en mi alma, qué hermoso me parecía el mundo, la tarde de verano, los chicos que jugaban en la vereda!» (102).

Desde la desilusión del fracaso amoroso final, Castel vuelve a considerar este momento privilegiado con la acostumbrada óptica objetivista y atribuye su cambio de actitud a una mera ceguera transitoria causada por el fenómeno del amor.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

«Pienso ahora hasta qué punto el amor enceguece y qué mágico poder de transformación tiene. ¡La hermosura del mundo! ¡Si es para morirse de risa!» (102-103).

Ni siquiera ante María, la joven que le llama la atención por su capacidad comprensiva y su precoz madurez, adopta Castel una actitud lúdica, creativa, respetuosa con su carácter personal y su capacidad de iniciativa. Se siente atraído por ella, al suponer que ha entendido el drama de su soledad angustiosa, y desea poseerla. De ordinario, siente gran dificultad en «salir» al exterior e iniciar la comunicación, sin duda por hallarse encapsulado en la falsa seguridad del egoísmo, de la obsesiva atención a los problemas del yo. Esta falta de flexibilidad para realizar el juego creador de la convivencia, de la comunicación dialógica, quiere suplirla con una intensa, inquieta y febril actividad calculadora. Pone en juego constantemente su poder discursivo a fin de controlar las situaciones, los acontecimientos y las personas, y no dejarse sorprender, sino tener en la mano los hilos de la trama y lograr sus propósitos.

«Mi cabeza era un pandemonio […]. Traté de ordenar un poco el caos de mis ideas y sentimientos y proceder con método, como acostumbro» (95).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Su cerebro procede, según propia confesión, con «lúcida ferocidad», se deja guiar únicamente por la lógica y no teme analizar hasta sus últimas implicaciones todos los datos que va registrando cuidadosamente. Al desarrollar al máximo esta fría, escrutadora y calculadora capacidad inquisitiva por voluntad de dominio, no de creatividad, Castel se agita febrilmente, siente una creciente inquietud a medida que almacena más datos, pero no clarifica el verdadero sentido de los acontecimientos y personas, porque no funda campos de juego y de iluminación. Ello explica que vea su cabeza como un laberinto oscuro, donde sólo algún que otro relámpago ilumina a veces un corredor. Razona siempre de modo esforzado y metódico, pero no logra nunca clarificar el sentido de su existencia y descubrir a qué meta orienta su vida (84-85). Llega a pensar que encontró a María gracias a su capacidad lógica. El final de la tragedia dejará al descubierto la fragilidad abismal de tal forma de «encuentro».

Para *encontrarse* en forma rigurosa, deben cumplirse ciertas condiciones: estar disponible, abierto generosamente a la otra persona; respetarla en su condición personal, en su libertad, en sus iniciativas de todo orden; renunciar a la voluntad de dominio y control; instaurar la relación de trato con un ritmo sereno y una

actitud benevolente; ser comprensivo… Castel no cumple tales condiciones y convierte el posible encuentro en un enfrentamiento agresivo, incluso cuando establece una relación íntima, de carácter erótico, con María. Esta, lógicamente, se repliega sobre sí, en busca de amparo, para no verse reducida a condición de objeto. La retracción de María exaspera a Castel, que se ve sumido en una soledad todavía más profunda. El relato de la búsqueda jadeante, por parte del protagonista, de una forma de unión que se manifiesta imposible en el nivel de actitud ante la vida que adopta —*nivel 1* — constituye la parte central de la obra. Recordemos los puntos decisivos.

4.2. El afán de poseer no une, aleja

El presentimiento, por parte de Castel, de que María ha comprendido el mensaje de su cuadro titulado «Maternidad» lo impulsa a adentrarse en su vida. Al verla por primera vez, la observa «todo el tiempo con ansiedad» (65). Pero esta avidez no responde necesariamente a una actitud creativa. Castel, de hecho, renuncia a hacer algo positivo para ver de nuevo a María. Analiza en pormenor mil y una posibilidades de que se dé un encuentro casual y planea minuciosamente «la forma de aprovecharlo» (66). Esta actitud no creativa suscita los sentimientos correlativos a las experiencias de vértigo.

> «Efectivamente, tenía que darse la posibilidad de encontrarme con ella y luego la posibilidad, todavía más improbable, de que ella me dirigiera la palabra. Sentí una especie de vértigo, de tristeza y desesperación» (72).

Para salir de esta situación, Castel no se entrega a forma alguna de actividad verdaderamente creativa; se consagra a imaginar variantes de la actitud que podría adoptar en caso de iniciar María el encuentro.

> «Imaginaba, pues, que ella me hablaba, por ejemplo, para preguntarme una dirección o acerca de un ómnibus; y a partir de esa frase inicial yo construí durante meses de reflexión, de melancolía, de rabia, de abandono y de esperanza, una serie interminable de variantes» (72-73).

Al fin, Castel aborda a María, pero lo hace de modo brusco, descontrolado, precipitado, ansioso, obsesionado por su problema personal, el problema de comprobar si esta joven había entendido su cuadro y el mensaje cifrado que encarna. Castel no intenta iniciar serenamente una relación de trato personal.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Aborda a María bruscamente porque la necesita para solucionar un problema. Ella no se siente apelada, sino más bien sorprendida, casi acosada. Por eso se asusta (77), y no responde sino con asombro a la alusión que hace Castel a la ventanita del cuadro que muestra a una mujer contemplando la soledad del mar[14]. Con la misma brusquedad con que había iniciado la conversación, Castel da ahora todo por perdido, se siente ridículo y grotesco, por haber imaginado que la joven había comprendido su cuadro, y se aleja apresuradamente. Pero María le da alcance y le indica que le perdone, porque estaba asustada. Bastaron estas palabras para levantar de nuevo el ánimo de Castel.

> «El mundo había sido, hacía unos instantes, un caos de objetos y seres inútiles. Sentí que volvía a renacer y a obedecer a un orden. La escuché mudo» (77).

Ante el menor indicio de auténtica creatividad, se enciende en el espíritu de Castel la esperanza e incluso el entusiasmo.

> «Estaba contento, me hallaba capaz de grandes cosas […]» (78).

Pero estos fugaces relámpagos —que parecen anunciar una actividad creativa — quedan inmediatamente sofocados por la actitud objetivista, manipuladora, controladora, de Castel. Al entregarse al vértigo de la ambición posesiva, convierte el *éxtasis amoroso* en *vértigo erótico*, y la urgencia de encontrarse con María se ve defraudada una y otra vez hasta la desesperación. Sólo en las experiencias de éxtasis se fundan modos auténticos de unión. La unión que instaura el vértigo es meramente *fusional*, empastante; no permite tomar *distancia de perspectiva* y fundar un campo de libre juego con la persona fascinante; anula toda posibilidad de llevar la personalidad a plenitud. Al asomarse a la nada del propio ser, se experimenta la succión del vacío, el sentimiento de vértigo. La exaltación primera que produce el vértigo da lugar inmediata e ineludiblemente a un sentimiento de honda tristeza. Castel habla constantemente de vértigo y de tristeza; se manifiesta como un ser inmensamente desgraciado y abatido, abocado a la desesperación.

> «Me sentí infinitamente desgraciado […] Estaba muy triste, pero tenía que seguir hasta el fin» (75).
> «Mientras salía del taller y me aseguraba, una vez más que no me guardaba rencor, yo me hundí en una aniquilación total de la voluntad. Quedé sin atinar a nada, en medio del taller, mirando como un alelado un punto fijo. Hasta que, de pronto, tuve conciencia de que debía hacer una serie de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

cosas». «Desesperado, salí a buscarla por todas partes» (118).

Esta búsqueda es *vertiginosa,* responde a la lógica del vértigo, y éste es violento porque reduce injustamente las personas a condición de objetos. De ahí la vecindad extrema entre la actitud de vértigo y el sadismo. No es ilógico que Castel, que dice interesarse por María, se manifieste violento hasta la crueldad incluso en los momentos de entrega a la ternura erótica.

«Terriblemente agitado, me levanté de un salto y fui a su encuentro. Cuando ella me vio, se detuvo como si de pronto se hubiera convertido en piedra; era evidente que no contaba con semejante aparición. Era curioso, pero la sensación de que mi mente había trabajado con un rigor férreo me daba una energía inusitada: me sentía fuerte, estaba poseído por una decisión viril y dispuesto a todo. Tanto que la tomé del brazo casi con brutalidad y, sin decir una sola palabra, la arrastré por la calle San Martín en dirección a la plaza. Parecía desprovista de voluntad; no dijo una sola palabra» (82-83).

Castel se siente embriagado por esta sensación de poder. « *(María) no ofrecía resistencia; yo me sentía como un río crecido que arrastra una rama*». María, por instinto de conservación, quiere huir para poner a salvo su condición personal. Castel la sujeta fuertemente por el brazo y le dice: « *Prométame que no se irá nunca más. La necesito, la necesito mucho*» (83).

Para asegurar la unidad con María, Castel intenta dominarla a través de un conocimiento exhaustivo de su vida y su interioridad. Cuando se posee la ficha de una persona, se la tiene bajo control; se pueden prever sus reacciones posibles; se sabe cómo tratarla para evitar sorpresas. Por eso Castel somete una y otra vez a María a interrogatorios ansiosos, insaciables, llenos de la inquietud propia del vértigo del poder.

«¿Qué pasa? pregunté ¿Por qué no habla?
—Yo también, musitó.
—Yo también, ¿qué?, pregunté con ansiedad.
—Que yo también no he hecho más que pensar.
—¿Pero pensar en qué?, seguí preguntando, insaciable.
—En todo.
—¿Cómo en todo? ¿En qué?» (89).

Ante esta actitud intimidativa de Castel, que revela una clara voluntad expeditiva de dominio, María reacciona primero con sorpresa, después con temor, al final con retraimiento; contesta con imprecisión o con dureza, o bien

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

guarda silencio, o corta la conversación pretextando tener que irse. Ante la insistencia de Castel en volver a verla, María le dice con un tono especialmente grave: « *Pero no sé qué ganará con verme. Hago mal a todos los que se me acercan*» (88).

Desde el *nivel 1* en que constantemente se mueve, Castel no logra armonizar estas reacciones de María con las señales de cariño e interés hacia él que de cuando en cuando le da —*nivel 2*—. La figura de María se le antoja un tanto enigmática. El día en que ella se marcha apresuradamente a la finca en vez de esperar en casa la llamada de Castel, éste siente invadido su espíritu por la duda acerca de la sinceridad de su amante y moviliza toda su capacidad de raciocinio para descubrir el transfondo de la vida de ésta. A partir de ese momento, la vida pasada de María, todos los pormenores de su relación mutua y los datos que de ella pueda ir coleccionando ávidamente en el futuro servirán a este fin escudriñador.

La primera experiencia que realiza es sumamente perturbadora. Acude a casa de María a recoger el mensaje que ésta le ha dejado. Se lo entrega un hombre ciego, que se presenta como su marido. El mensaje es telegramático y expresivo: «*Yo también pienso en usted*» (93). Esta confesión choca violentamente con el hecho de que actualmente la casa de campo en que habita María está en manos de Hunter, un «imbécil mujeriego y cínico», a juicio de Castel. En el interior de éste se alza una inquietante pregunta: «*¿Qué abominable comedia es ésta?*» (95).

Al oponerse a su afán de poseer a María como algo suyo, exclusivamente suyo, esta situación provoca en Castel sentimientos de rabia, amargura, resentimiento, decepción angustiosa. Se siente *grotesco* —adjetivo utilizado repetidamente en diversos contextos (74, 75, 78, 81, 97, 159)—, zarandeado por un océano de dudas y temores en el que naufraga todo su refinado poder analítico, su arte de la disección racional. Intenta buscar una explicación coherente y tranquilizadora a todos los hechos inventariados. Ante el fracaso, escribe a María una «carta desesperada» (99). En la respuesta de María se deja traslucir la inmensa soledad y desesperanza de su espíritu. Pero Castel sólo repara en la actitud deferente que muestra hacia él, y se enardece al interpretarla como señal inequívoca de que María es suya y solamente suya (101). No se detiene un momento a pensar que este afán posesivo no hará sino cercar a María en un círculo de asfixia lúdica. Se entrega apasionadamente al vértigo del amor erótico, y en «una especie de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

locura», que crece de día en día, intenta apoderarse rápidamente del misterio personal de María (102-106). Sueña con los antiguos amores de la adolescencia, imprecisos, incomprometidos, temblorosamente aureolados de una «sensación de suave locura, de temor y de alegría» (100).

4.3. Incremento de la unión erótica y la tensión espiritual

Al fin, Castel logra realizar su sueño de ver a María con frecuencia. Para comunicarse más firmemente con ella (107), y cerciorarse de que el amor de ésta hacia él no era simple amor de madre o de hermana, provoca la unión física. Esta nueva experiencia —con su modo específico de unión *fusional*, propia de todo acontecimiento de *vértigo* — les produce a ambos un profundo desgarramiento interior, que se traduce inmediatamente en una escisión mutua. El capítulo XVII abunda en aparentes *paradojas*, tensiones que resultan eminentemente *lógicas* en el nivel del juego creativo —*nivel 2*— y *desgarradoras* en el nivel del manejo de objetos o de ámbitos tratados como objetos —nivel 1—.

Castel manifiesta que este tiempo de convivencia fue «a la vez maravilloso y horrible» (106). *Maravilloso*, sin duda, por lo que tiene de sugestivo y admirable la convivencia humana. *Horrible*, debido a las consecuencias que acarrea la violenta reducción del amor a mero erotismo. El mismo Castel, nada sospechoso de querer ensombrecer la fecundidad de su trato con María, atestigua que la unión sexual, aun vivida con extrema pasión, no lo liberó de la soledad y no lo afirmó en el ámbito confiado de la convivencia amorosa. Más bien lo arrojó a una carrera de experimentos violentos, de crueles incomprensiones, de dudas atormentadoras. En el plano de la mera unión pasional no puede fundarse un modo de unión que supere la distensión temporal y la sobrevuele. No es sino perfectamente lógico que, tras agarrar brutalmente los brazos de María «como con tenazas» y retorcérselos y clavar la mirada en sus ojos para «forzarle garantías de amor, de verdadero amor», Castel sienta la precariedad de la unidad fusional.

> «Yo tenía la certeza de que, en ciertas ocasiones, lográbamos comunicarnos, pero en forma tan sutil, tan pasajera, tan tenue, que luego quedaba más desesperadamente solo que antes, con esa imprecisa insatisfacción que experimentamos al querer reconstruir ciertos amores de un sueño» (108).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

María intuye que ambos se hallan lanzados por una vía falsa, y rehuye la unión sexual. Castel interpreta esta actitud como señal de que finge cuando muestra agrado en la unión física. No advierte que pueden darse al mismo tiempo y en perfecta lógica ambos sentimientos: el de agrado y el de profunda decepción. Este malentendido —provocado por la orientación objetivista de Castel— hace inútiles los esfuerzos de María por convencer a éste. « *Sólo conseguía enloquecerme con nuevas y más sutiles dudas, y así recomenzaban nuevos y más complicados interrogatorios*» (108).

En esta línea del *vértigo de dominio* se comprende que Castel oscile entre el odio y el amor —lo que él entiende por amor—, la crueldad y la ternura —su modo peculiar de ternura—. Por la condición reduccionista y violenta del vértigo, los momentos de ternura erótica fueron amenguando en favor de los sentimientos de hosquedad y desconfianza.

> «Esos momentos de ternura se fueron haciendo más raros y cortos, como inestables momentos de sol en un cielo cada vez más tempestuoso y sombrío. Mis dudas e interrogatorios fueron envolviéndolo todo, como una liana que fuera enredando y ahogando los árboles de un parque en una monstruosa trama» (109).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Al verse envuelta y como atrapada en esa atmósfera asfixiante, María guarda silencio, o contesta con voz acerada, o se retira bruscamente, o rompe a llorar, al tiempo que mira a Castel con mirada abatida, y lo acaricia. Este no logra entender el sentido de las formas diversas y aparentemente contradictorias de reaccionar María. Ello irrita su voluntad de dominio y humilla su prurito intelectualoide de someterlo todo a su poder inquisitivo y calculador. Por eso se muestra cada vez más irritado e incluso amenazador. «*Si alguna vez sospecho que me has engañado —le decía con rabia—, te mataré como a un perro*» (109).

María no sabía a punto cierto cómo responder a las ávidas preguntas de Castel y dar razón de sus reacciones ante las mismas. Al moverse en el mismo nivel objetivista que su impaciente interlocutor, no gana la luz necesaria para tomar distancia y clarificar el verdadero sentido de los acontecimientos. Pero intuye que en ese plano infracreador no conseguirán edificar una existencia con sentido y, por tanto, feliz. Cuando Castel la fuerza a explicarle por qué no se enamoró de Richard, ella anota: « *Era un hombre incapaz de crear nada, era destructivo, tenía una inteligencia mortal, era un nihilista. Algo así como tu parte negativa*» (112).

El hombre creativo necesita de los demás como compañeros de juego, como centros de iniciativa creativa. Tiende a confiar en su poder de iniciativa, en su veracidad, y respeta en todo momento su misterio personal, la intimidad de la que brota la energía creativa. Al sentirse acogido por esa actitud de *confianza, fe y fidelidad*, el hombre abre su *intimidad* y hace *confidencias*, no para entregar el misterio personal a la otra persona, sino para fundar un campo de juego común y participar comunitariamente en la riqueza inagotable de la realidad. María observa con claridad creciente que Castel no se abre a su misterio personal, con el riesgo que ello implica; quiere sencillamente controlarla, poseerla, despojarla de toda ambigüedad. En vez de dejarse apelar por el *misterio* de María a la realización de modos cada vez más entrañables de encuentro, Castel lo considera como un *obstáculo* que hay que vencer a toda costa. Toda realidad misteriosa enriquece y nutre al que se deja envolver por ella —es decir, apelar por su capacidad de juego— y responde de modo creador. Al que sólo desea manipularlo todo, como si fuera un mero objeto, las realidades envolventes lo ahogan, lo envaran y crispan, lo arrojan al abismo del vacío y la desesperación. Estas páginas de la novela están saturadas de palabras como rabia, violencia, irritación, enigma, tristeza, abatimiento, cansancio…

Las realidades «misteriosas» —en el sentido conferido a este vocablo por G. Marcel—[15] presentan una riqueza inagotable y, consiguientemente, una complejidad tal que no pueden ser sometidas a simplificaciones violentas. Pero el que desea dominar se ve forzado a simplificar, inventariar, reducir lo complejo-irreductible a la suma de datos recogidos en una ficha. María descubre indignada que Castel la quiere forzar a reducir algo tan complejo y rico de vertientes como es su relación personal con su marido a una calificación simple y expeditiva.

«María volvió a quedar callada. Me irritaba en ella que no solamente era contradictoria, sino que costaba un enorme esfuerzo sacarle una declaración cualquiera.

—¿Qué contestas a eso? —volví a interrogar.

—Hay muchas maneras de amar y de querer— respondió cansada—. Te imaginarás que ahora no puedo seguir queriendo a Allende como hace años, cuando nos casamos, de la misma manera.

—¿De qué manera?

—¿Cómo, de qué manera? Sabes lo que quiero decir.

—No sé nada.

—Te lo he dicho muchas veces.

— Lo has dicho, pero no lo has explicado nunca.

—¡Explicado! exclamó con amargura. Vos has dicho mil veces que hay muchas cosas que no

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

admiten explicación y ahora me decís que explique algo tan complejo […]» (114).

Castel sigue interrogando a María acerca de cuestiones sumamente delicadas que hieren su sensibilidad. Ella le advierte que es horrible ese modo de interrogarla, y él acentúa el tono inquisitivo con toda frialdad. *«Hice esta afirmación mirando cuidadosamente sus ojos; lo hacía con mala intención; era óptima para sacar una serie de conclusiones»* (115). Tras una serie de recriminaciones violentas, María le advierte, llorando: « *Sos increíblemente cruel»* (116).

El grado mayor de crueldad, la crueldad sádica, se caracteriza por la voluntad de reducir la persona a mero objeto. María se hace cargo de que para Castel ella no cuenta como persona, ni tiene valor alguno su misterio personal, sus ansiedades y temores, su soledad. No se siente aceptada y acogida como persona, sino investigada como objeto, todo lo privilegiado que se quiera suponer, pero objeto al fin. No importa que Castel le haya dicho apasionadamente días antes que, si no pudiera amarla, se mataría porque cada segundo que pasa sin verla es una «interminable tortura» (102). En verdad, se trata de un amor de vértigo pasional que no tiene madurez suficiente para tolerar la prueba de la ausencia física. Cuando el proceso de vértigo llega a un punto de máxima violencia, la débil forma de unión que significa la atracción erótica se rompe. Al separarse los amantes, es fácil que la voluntad de seguir poseyéndose haga brotar un sentimiento de odio en sus espíritus.

Ante el fracaso, un tipo de vértigo llama a otros en su ayuda, con la ilusión de que, amontonando experiencias de vértigo, se pueda lograr al menos una experiencia de éxtasis. Al verse extremadamente inútiles, los diversos modos de vértigo —soberbia, lujuria, embriaguez, lucha, masoquismo— excitan el vértigo de la *destrucción*, como una forma desesperada de solucionar el problema interrumpiendo bruscamente el proceso creciente de caída.

«Volví a casa con la sensación de absoluta soledad». «En esos casos siento que el mundo es despreciable, pero comprendo que yo también formo parte de él; en esos instantes me invade una furia de aniquilación, me dejo acariciar por la tentación del suicidio, me emborracho, busco a las prostitutas. Y siento cierta satisfacción en probar mi propia bajeza y en verificar que no soy mejor que los sucios monstruos que me rodean». «El suicidio seduce por su facilidad de aniquilación» (119).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Castel advierte, lúcidamente, una y otra vez que la entrega al vértigo destruye al hombre, e intenta a su modo volver a tender los puentes que la pasión había levantado o incluso hundido (117-118). Aun sospechando que era demasiado tarde para cerrar la herida abierta en el alma de María por las graves injurias que acaba de inferirle, Castel le pide perdón con desesperada energía, y María trueca su mirada dura en una mirada piadosa. Siente piedad por un hombre al que hubiera deseado amar y no puede porque se ha entregado al vértigo. La actividad de Castel discurre siempre en el plano objetivista (*nivel 1*). La búsqueda de María, al no florecer en encuentro (*nivel 2*), no hará sino lanzar a Castel hacia el vértigo de la destrucción. El mero presentimiento de que tal vez se hubiera entregado «totalmente indefenso, como una criatura,» a una persona que en el fondo le engañaba, colmaba su espíritu de amargura y de furor. Todas sus energías, en adelante, iban a polarizarse en una tarea obsesiva: espiar a María y a quienes la rodeaban para descubrir si compartía su intimidad con otros amantes.

4.4. El vértigo arrastra al fracaso

Al querer resolver el problema de la soledad y la incomunicación en el *nivel 1* y con los recursos propios de la actitud de dominio— intimidación, violencia, hostigación, chantaje, erotismo…—, todo intento de encontrarse de forma más acendrada se traduce inmediatamente en un modo más grave de ruptura.

Ante las súplicas angustiadas de Castel, María cede una vez más, y contesta a sus cartas con unas letras llenas de ternura. Castel, «como un loco» —según propia confesión (123)—, se apresura a visitarla en su casa de campo. Pero esta prontitud para recoger la mano tendida de María no significa una auténtica conversión hacia el amor y el encuentro, entendidos en sentido riguroso. Castel sigue anclado en su tendencia a desconfiar de todos y someterlos a juicios precipitados y duros. De Hunter piensa que «es un abúlico y un hipócrita». A Mimí Allende la califica de «malvada y miope» (124). No se compromete con las personas que se adentran en su vida de alguna forma. Las toma deliberadamente como objeto de atención, cuando no de espionaje.

> «Al darme cuenta de mi situación, me di bruscamente vuelta, en dirección a Hunter, para controlarlo. Es un método que da excelentes resultados con individuos de este género». «Me maldije mentalmente por distraerme; con aquella gente era necesario estar en constante guardia; además, tenía el firme propósito de levantar un censo de sus formas de pensar, de sus chistes, de

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

sus reacciones, de sus sentimientos: todo me era de gran utilidad con María. Me dispuse, pues, a *escuchar y ver*, y traté de hacerlo en el mejor estado de ánimo posible» (124-125).

Lo primero que observa Castel mediante esta actitud de control es que María está rodeada de personas banales, frívolas, que no pueden producir en ella sino un sentimiento de soledad y están lejos de constituir para él posibles rivales. Este descubrimiento le produjo alegría «a la parte más superficial de su alma», pero la capa más profunda de su ser se entristeció al sospechar que María podía presentar esas mismas características, que él fomentaba en ella al instigarla al vértigo. En ningún momento se preocupa por María, por su despliegue personal y su felicidad. En principio, la consideró como algo indispensable para salvar el naufragio de la soledad absoluta; más tarde, la convirtió en un objeto de lujo para dar pábulo a la vanidad (133). Si llegara a demostrarse que tal objeto está envilecido, por ser una moneda que va de mano en mano, Castel se sentiría traicionado, ridiculizado, entendería toda la historia de su relación con María como un sarcasmo y transformaría toda sus ansias de posesión en energía destructora. Que esta transformación sería posible lo muestra el lenguaje mismo de Castel al entreverar constantemente las expresiones de ternura con las de rabia y odio. En un mismo párrafo se leen estas dos expresiones, sólo conciliables y emparejables sin solución de continuidad en el *nivel 1*: «La miré con odio», «la miré con ternura» (135).

María, por su parte, deja entrever en algún momento que comprende la insuficiencia de este nivel objetivista, caracterizado por la entrega insolidaria a la satisfacción de los propios deseos e instintos: «*No tenemos derecho a pensar en nosotros solos. El mundo es muy complicado*», dijo sombríamente a Castel cuando éste le propuso escaparse con ella (135). Al agregar, como explicación, que «la felicidad está rodeada de dolor», Castel sintió más que nunca que jamás llegaría a unirse con ella en forma total y que «debía resignarse a tener frágiles momentos de comunión, tan melancólicamente inasibles como el recuerdo de ciertos sueños o como la felicidad de algunos pasajes musicales» (135).

Estos momentos de *unión fusional*, no de *comunión* —si entendemos los términos con el debido rigor—, son precisamente los que se oponen a la unión personal, integradora de dos ámbitos de vida. Por querer mantener, al menos, esa unión sometida al fluir de los instantes fugitivos, Castel renuncia a una unión

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

creativa de auténticos ámbitos de convivencia. Al sentirse desposeído de una forma total, perfecta, de unión, se exacerba y hace imposible toda forma de vecindad. *El símbolo de esta ruptura radical será el asesinato*.

María siente tristeza al pensar que no puede conceder a Castel la medida de amor que éste le exige, y se esfuerza por compartir con él la alegría del encuentro personal con el paisaje que ella tanto ama. Se muestra sorprendentemente entusiasmada al inmergirse activamente en las mil sensaciones que depara la naturaleza: el color de una hoja seca, la fragancia del eucalipto, el olor del mar… Ante esta viva sensibilidad de María para el color y el olor, Castel reacciona con tristeza y desesperanza porque se trata de una cualidad que él no había advertido y que ella, sin duda, ejercitaba en compañía de otros hombres. A medida que ambos van oyendo con más intensidad el rumor de las olas y se acercan al mar inmenso y claro, Castel siente incrementarse su tristeza, y confiesa que esta forma de abatimiento la siente ineludiblemente ante la belleza, o por lo menos ante cierto género de belleza (136-137). En un ser, como Castel, de «sensualidad introspectiva, casi de pura imaginación» (136), es decir, cerrado al juego del diálogo con el mundo entorno —en el cual brota la luz del sentido y hace eclosión la belleza—, la contemplación de un paisaje que le invita clamorosamente a dar una respuesta creativa lo sume en la *tristeza*, sentimiento específico del vértigo. Nada ilógico que, cuando María sobre el telón de fondo del ronco bramido del mar, tan propicio a despertar sentimientos dormidos, intenta compartir sus recuerdos, ansiedades y temores con Castel, éste guarde silencio —un *silencio de mudez*, que es carencia de palabras creativas de encuentro— y se entregue a una relación *fusional* con la naturaleza.

> «Fui cayendo en una especie de encantamiento». […]. Empecé a experimentar el vértigo del acantilado y a pensar qué fácil sería arrastrarla al abismo, conmigo» (138). «El mar se había ido transformando en un oscuro monstruo. Pronto la oscuridad fue total y el rumor de las olas allá abajo adquirió sombría atracción» (138).

Como se observa en *La Náusea*, de Sartre, la relación fusional con el entorno hace perder el mundo de las significaciones, convierte la realidad en algo informe, deforme, monstruoso, pasta amorfa que no apela a la creatividad en un campo de juego, cercano y distante al mismo tiempo, antes arrastra a la fusión disolvente[16]. Recuérdese la atracción que ejercía el agua del Sena sobre

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Mathieu Delarue, el desertor de *Le Sursis*, de Sartre, que, al romper todos los vínculos con el entorno, se queda sumido en la soledad absoluta de una libertad sin sentido[17].

En el momento en que María empieza a recorrer el camino de la comunicación espiritual, que puede abocar a un auténtico encuentro, Castel sólo repara en los datos que parecen revelar doblez en la actitud de su amiga y hacen imposible la posesión absoluta que él necesita imperiosamente. Así, mientras María prosigue entusiasmada su confesión, Castel está acariciando el «sordo deseo de precipitarse sobre ella y destrozarla con las uñas y apretar su cuello hasta ahogarla y arrojarla al mar», con el fin de tomar posesión absoluta de ella en forma tal que nadie pueda compartir su existencia. Al faltarle un auténtico compañero de juego, María ve amenguarse su creatividad, cae en una especie de sopor y se siente definitivamente sola (138). En medio de esta soledad compartida, se deja llevar por su deseo de acariciar el rostro de Castel, y éste, incapaz de hablar, reclina la cabeza sobre su regazo, como hacía de niño con su madre, y así se queda durante «un tiempo quieto, sin transcurso, hecho de infancia y de muerte» (138). Este retorno a la vinculación biológica con la madre es expresión de la nostalgia que el hombre que ha perdido la creatividad siente por el mundo infracreador, no responsable, infralúdico, en el cual perece por asfixia la personalidad humana.

El capítulo XXVII marca un momento de gran dramatismo y expresividad debido a la interferencia de dos ámbitos contrapuestos: la voluntad de ternura por parte de María y el deseo obsesivo de control por parte de Castel.

4.5. El frenesí del vértigo y la ruptura definitiva

El ritmo en los procesos de vértigo se acelera constantemente, y acaba convirtiéndose en frenesí. A partir del capítulo XXVIII, el *tempo* de la descripción se acompasa a la actitud vertiginosa del protagonista y succiona al lector, que se ve urgido a continuar velozmente la lectura hasta el final.

Al regresar a casa, Castel vigila atentamente el comportamiento de Hunter y María, y saca la conclusión de que ambos son amantes (141). Se marcha precipitadamente. Espera que María acuda a la estación a despedirle. Al no hacerlo, Castel siente una infinita tristeza. Y, como no reacciona activando su capacidad creativa sino entregándose al vértigo con fiereza de animal herido,

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

pierde la conciencia de la realidad, siente que su pensamiento flota como un corcho sobre un río desconocido y lo considera todo como algo fugaz, transitorio, inútil, impreciso (142). Escribe a María una carta hiriente. Instantes después se arrepiente y quiere recogerla del correo. Al no conseguirlo, se torna violento (niveles -1, -2). Llama a María por teléfono. Ésta no responde a sus preguntas inquisitivas, y él se enfurece progresivamente, hasta acabar insultándola, a pesar de que ansiaba reanudar el trato. Fuerza a María a venir a verle, con el chantaje de la amenaza de suicidio (151). En las horas que median hasta la visita de María, Castel siente odio hacia sí mismo, porque se ve absurdo, injusto, e intenta desahogar su rabia interna entregándose a diversas formas de vértigo: embriaguez, lucha, lujuria… Obsesionado por la cuestión de clarificar la vida oculta de María, identifica a ésta con una prostituta mediante un raciocinio expeditivo (152), que significa la descalificación de la tendencia a someter lo real a los esquemas de un entendimiento alicorto y presuntuoso.

Esta entrega al vértigo *ensombrece* el espíritu de Castel porque no le deja hacer juego y no le permite captar el profundo sentido de las realidades del entorno. Al no haber posibilidad de encuentro, el jardín se torna sombrío y helado, indiferente, absurdo. Aterrorizado ante la posibilidad de quedarse solo para siempre en la oscuridad que implica la falta absoluta de creatividad, de juego dialógico, Castel tiene por un momento la decisión, mientras espera la llegada inminente de María, de aceptar a ésta modestamente tal como es y renunciar a todo género de inquisiciones. El mero pensamiento de esta posibilidad de cambio hacia una vida nueva, creativa, hizo estallar su espíritu de alegría. Pero, al pasar media hora, llamar por teléfono y averiguar que María se había ido a la finca para permanecer allí una semana, se hundió en un abismo de amargura del que ya no lograría recuperarse. La idea de que María le había negado a él lo poco que ahora estaba decidido a pedirle para concederle, en cambio, al despreciable Hunter el don de toda su persona lo llenó de feroz amargura.

Anulada la posibilidad de encuentro, todo queda despoblado de sentido. «*El mundo parecía derrumbarse* —escribe—, *todo me parecía increíble e inútil. Salí del café como un sonámbulo. Vi cosas absurdas: faroles, gente que andaba de un lado a otro, como si eso sirviera para algo*» (156). Castel se lanza por el túnel del vértigo de la destrucción. « *Una amargura triunfante me poseía ahora como un demonio. ¡Tal como lo había intuido! Me dominaba, a la vez, un sentimiento de infinita soledad*

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

y un insensato orgullo: el orgullo de no haberme equivocado» (257).

Castel destruye, llorando, el cuadro con la mujer solitaria en la playa. Este género de llanto responde al desmoronamiento de un mundo, el mundo de esperanza en la posibilidad de la comunicación. Aquella espera insensata jamás tendría respuesta.

Entregado al vértigo de la ira y la velocidad, Castel va desalado en pos de María y siente una rara voluptuosidad al tener la certeza de que ahora va a realizar, al fin, algo concreto con ella (158), va a poseerla como un objeto definitivamente dominado, reducido a algo suyo, no compartible con nadie. Al llegar a su casa, se aposta en posición de espía y alimenta su furor con ideas e imágenes que incrementan la convicción de la perversidad de su amada. Ve a ésta y a Hunter pasearse dulcemente por el jardín. Al caer la tarde, la tormenta los urge a volver a casa. Durante mucho tiempo sólo estuvo encendida la luz del dormitorio de Hunter. Castel creyó haber descubierto, con ello, el secreto abominable. *«¡Dios mío, no tengo fuerzas para decir qué sensación de infinita soledad vació mi alma! Sentí como si el último barco que podía rescatarme de mi isla desierta pasara a lo lejos sin advertir mis señales de desamparo*» (162).

Castel sube a la habitación de María, y le dice lacónicamente: « *Tengo que matarte, María. Me has dejado solo*» (163). Sollozando, le clava un cuchillo en el pecho, y, al contemplar la mirada «dolorosa y humilde» de María, se ve asaltado por un súbito furor que le lleva a ensañarse con ella.

El análisis lúdico de la obra nos permite observar que María no dejó solo a Castel, que vivía ya de por sí en una absoluta soledad. Este planteó la vida de tal forma que, para poseer su libertad y su destino, su persona y su existencia entera, no le quedaba sino el recurso del asesinato, como forma suprema de reducción a objeto y toma de posesión (*nivel —3*). Este sádico reduccionismo constituye la etapa última del proceso del vértigo de poder y dominio. Castel lo deja entrever con estas palabras aceradas: « *Después salí nuevamente a la terraza y descendí con un gran ímpetu, como si el demonio ya estuviera para siempre en mi espíritu*» (163).

Impulsado por su afán demoledor, Castel se apresura a destruir el ámbito de convivencia formado por María y su marido, Allende. En plena noche, para ganar en espectacularidad y nerviosismo, le comunica violentamente a éste que María le era infiel (*nivel*-2). Ante su sorpresa y su reacción airada, Castel lo insulta y le

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

comunica la noticia de la muerte de María del modo más agrio posible: *«¡…Ahora ya no podrá engañar a nadie!»* (164).

Allende, en su impotencia de invidente que carece de agilidad para tomar revancha, se limita a pronunciar esta imprecación: «¡Insensato!» En efecto, el *sinsentido*, el *absurdo integral*, es la estación término del proceso de vértigo que Castel había recorrido hasta el final. *«Me poseían el odio, el desprecio y la compasión». «Sentí que una caverna negra se iba agrandando dentro de mi cuerpo»* (164).

Cercano al grado cero de creatividad, Castel, ya en la cárcel, no logra adivinar el pleno sentido del calificativo «insensato» y la razón profunda por la que Allende se quitó la vida. En el nivel infracreador no se alumbra el sentido de los acontecimientos, y el lenguaje pierde su poder interno de clarificación. El hombre entregado al vértigo acaba sintiéndose ajeno y extraño al mundo normal de los hombres que llevan una vida creativa[18]. Castel, recorriendo la vía tenebrosa de su túnel, se creó su propio cerco, se aisló, se hizo opaco, quebró todos los puentes que llevan al amor y la comunicación. Su reclusión en la cárcel es una imagen de este encapsulamiento en la actitud infracreativa del vértigo. Si no cambia la actitud básica, «los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos» (165).

5. Valoración de la obra

Diversos críticos han considerado esta obra como el relato de un asesinato cometido por un «maníaco homicida», «un neurótico nacido para matar». Matizando un poco más, otros comentaristas ven en Sábato una intención descriptiva de estados psicológicos y procesos interiores. Parece dar pie a esta interpretación psicológica la declaración hecha por el autor de que las ideas *metafísicas* deben convertirse, si han de ser expresadas, en problemas *psicológicos*. «*La soledad metafísica se transforma en el aislamiento de un hombre determinado, la desesperación metafísica se transforma en celos, y la novela o relato que estaba destinado a ilustrar aquel problema termina siendo el relato de una pasión y de un crimen*[19].

Ciertamente, toda obra de arte se expresa a través de realidades concretas, sensibles, pero lo que intenta expresar afecta a la quintaesencia de la realidad;

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

tiene, por tanto, una condición «metafísica», entendido este vocablo en un sentido muy lato. Para plasmar en una novela el drama del hombre contemporáneo, perdido, desorientado y aislado en medio de las megalópolis actuales, debe tomarse un ejemplo concreto, con personajes y procesos determinados, y a su través dejar al descubierto los procesos que configuran la realidad personal del hombre y las comunidades humanas o las destruyen. Estos procesos tienen un carácter «metafísico», no meramente psicológico; no son algo *consecutivo* a la realidad ya constituida de ciertas personas; son algo *constitutivo* de la realidad personal de tales seres.

Lo decisivo en todo análisis literario es descubrir los *ámbitos* que se fundan o se anulan en el *juego* de la existencia humana. Es la meta del método *lúdico-ambital*. No basta, por ello, constatar y subrayar que el protagonista siente celos, que está *internamente desgarrado* —fenómeno susceptible de ser calificado con nombres precisos de la actual Psicología y Psiquiatría—; que siente nostalgia por la infancia; que se porta de modo obsesivo con la mujer a la que dice amar… Hay que determinar en pormenor la *lógica* que rige internamente esta conducta y explicar que un mismo acto, realizado con actitudes distintas, provoca consecuencias muy diversas y que los errores básicos acerca de lo que es la vida llevan ineludiblemente al fracaso, pese a la buena voluntad de quienes los cometen.

Para entender, por ejemplo, que Castel, cuanto más intenta unirse a María, más se separa de ella, debe tenerse en cuenta la trama de relaciones que median entre los diferentes modos posibles de inmediatez, distancia y presencia[20]. De modo semejante, si queremos saber por qué un hombre, sin ser un «borracho» o un «pendenciero», se entrega en un momento dado a la bebida o provoca luchas callejeras, debemos elaborar una teoría fina de las diversas formas de vértigo que muestre cómo unos vértigos suscitan otros con una lógica implacable y siniestra.

Es cierto que el texto mismo nos ofrece datos sobre Castel que pueden reflejar cierta anormalidad psicológica. Es obsesivo y cambiante a la vez, se siente internamente escindido y capaz de actitudes muy diversas, cultiva de modo desequilibrado su facultad analítica y diseccionadora, al tiempo que descuida la capacidad creativa. Tiende a retorcerlo todo, con espíritu desconfiado y a veces cruel. Presenta cierta proclividad al sadismo y al masoquismo. Estos rasgos sólo ofrecen interés *estético* cuando se los ve desempeñando una función en un

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

proceso lúdico de fundación o anulación de ámbitos. Por importante que sea para el hombre en su vida cotidiana, un dato psicológico no presenta de por sí valor estético alguno. El análisis estético debe mostrar el papel que tal dato desempeña en el juego creador de ámbitos y de experiencias reversibles, que culminan en la de encuentro.

Desde la perspectiva lúdico-ambital, es fácil penetrar hasta el centro o polo imantador de la obra, ese núcleo que —como subraya M. Blanchot en *L'espace litteraire*—, polariza cada obra literaria y la impulsa desde dentro. La experiencia nuclear de Sábato es la de *fascinación*. Castel se siente atraído por María y se entrega a la seducción que le produce la idea de poseerla. Bien analizada la lógica del vértigo, se comprenden en todos sus pormenores las diversas fases del proceso que lleva al crimen y a la actitud posterior del protagonista. Castel reduce a María a objeto, a medio para sus fines. Este objeto puede ser considerado en unos casos como adorable y en otros como despreciable, puede ser visto como objeto idolatrado o execrado. Si en un momento se convierte en *objeto-obstáculo* para el logro de los fines que uno se ha marcado, la lógica de la ambición exige que tal obstáculo sea eliminado. Castel, amante de María, tiene ya el camino expedito para matar a la única persona que lo había comprendido.

Sólo a la luz de la teoría de los ámbitos y de los niveles de realidad puede esta obra adquirir un carácter aleccionador y servir de espejo a una humanidad que desea alzarse del abismo de la incomprensión y lo soledad. Si se tiene ante la vista la relación que media entre la actitud reduccionista y la violencia, la manipulación y el envilecimiento personal, el afán de dominio y la quiebra del diálogo, la obsesión de seguridad y la inquietud del espíritu, la entrega al vértigo y la destrucción de la personalidad, la desconfianza y la incomunicación, se puede hacer una lectura genética de *El túnel*, dar razón de los acontecimientos que narra, poner al descubierto las causas que determinan las diversas actitudes y convertir así en una verdadera lección *constructiva* de ética una historia que no ofrece el menor aspecto *edificante*, configurador de la personalidad, por tratarse de una trama encadenada de rupturas. Este modo de lectura genética fomenta en los lectores el espíritu de discernimiento crítico[21].

6. Cuestiones para la evaluación

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1. ¿Por qué profunda razón el protagonista, Castel, apenas muestra nunca la menor alegría y se ve encerrado en un «túnel», a pesar de que va consiguiendo los objetivos que se propone respecto a María?
2. Los celos que muestra Castel cuando sospecha que María comparte la intimidad con otra persona ¿tienen algo que ver con su afán de posesión?
3. ¿A qué se debe que Castel intenta retener a María con toda energía, manifiesta que los momentos de unión son pasajeros y, después de los mismos, se siente «más desesperadamente solo que antes» y ve cuanto le rodea como algo sinsentido, «un caos de objetos y seres inútiles»?
4. ¿Fomenta la unidad con otra persona el forzarla a descubrir su intimidad espiritual? Analícense, a esta luz, los diversos «interrogatorios» a que es sometida María por Castel.
5. ¿Qué fuerza poderosa mueve a Castel a comunicar al marido de María que ésta acaba de morir y le era infiel?
6. Adviértase cómo el *tempo* de la narración se vuelve «vertiginoso» a medida que se agudiza el proceso espiritual de vértigo al que se lanzó Castel.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO DECIMOCUARTO

TIERRA DE LOS HOMBRES, DE ANTOINE DE SAINT-EXÝPERY (1900-1944)

1. ARGUMENTO DE LA OBRA

En ocho breves capítulos describe el autor sus experiencias de piloto novel en la línea Toulouse-Barcelona-Casablanca; recuerda emocionado a varios de sus compañeros de profesión (Mermoz, Guillaumet…); destaca la nueva forma de ver el mundo que le otorga el avión; narra cómo un beduino les salva la vida, a él y a su compañero André Prévot, cuando se hallaban exhaustos en el desierto de Libia; diserta sobre la verdad en las noches del desierto…

2. TEMA DE LA OBRA

Al hilo de diversas anécdotas e incluso situaciones límite provocadas por su actividad de pionero del correo aéreo, Saint-Exupéry se esfuerza por descubrir el verdadero sentido de la vida humana, la fecundidad de la amistad —sobre todo la forjada en situaciones difíciles—, la capacidad de las actitudes generosas para revelarnos el valor decisivo de la convivencia, la necesidad de volver a lo esencial y devolver a nuestra existencia su condición genuina, la urgencia de descubrir el carácter relacional de la vida humana en todas sus vertientes y hacerse cargo, consiguientemente, de la importancia del habitar, visto en sentido transitivo.

3. CONTEXTUALIZACIÓN

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

A Saint-Exupéry le interesó siempre desentrañar el sentido de la vida, el enigma de la existencia humana, lo que la hace noble y digna de ser vivida. Para realizar esta labor de ahondamiento en el ser del hombre tejió varias historias, que, a primera vista, querían relatar diversas aventuras de la aviación comercial balbuciente, pero, en el fondo, tenían un solo empeño: descubrir la grandeza de la vida humana cuando en ella alienta un impulso creativo. Y, como la creatividad se da en realidades concretas, Saint-Exupéry consagra su atención a realidades que le salen al paso en la vida cotidiana. A menudo, son realidades de apariencia hosca, incluso hostil, pero imponentes, formidablemente expresivas, como el mar, el desierto, la cordillera… Esa atención a lo concreto inspiró al autor notas y crónicas en las que se vinculan y enriquecen mutuamente la narración inmediata y el pensamiento de lo esencial, la levedad de expresión y la densidad reflexiva, lo arriesgado y lo tierno, lo efímero y lo permanente. Estas notas y crónicas, unidas por la voluntad de adquirir «una cierta luz espiritual», constituyen la trama, endeble pero robusta, de la obra *Tierra de los hombres*[1].

Saint-Exupéry fue desde joven un hombre de acción. En el *nivel 2* en que él la entendía, la acción era su gran fuente de conocimiento, el recurso inagotable para abrirse a nuevos horizontes. Símbolo máximo de ello era para él el avión, que, al ascender, nos permite ver el mundo desde nuevas y sugestivas perspectivas. El avión no significaba en su vida un mero medio de transporte, un lugar de trabajo, un magnífico utensilio. Era, ante todo, un medio para ver la vida con otro ritmo y desde otros ángulos. «*Saint-Exupéry*—escribe Sartre, refiriéndose a *Tierra de los hombres — nos ha abierto el camino; ha mostrado que el avión, para el piloto, es un órgano de percepción*»[2]. En realidad, el verdadero protagonista de esta obra es el hombre que aprende a ver el mundo desde la perspectiva del vuelo, y descubre así nuevos sentidos en la existencia humana. En su primera noche de vuelo en Argentina, aislado en la cabina de un avión sin radar, Saint-Exupéry presta constante atención a «las escasas luces dispersas por la llanura», cada una de las cuales «señalaba en aquel océano de tinieblas el milagro de una conciencia». Y pensaba para sí: «*Tenemos que procurar unirnos. Tenemos que intentar comunicar con alguna de esas hogueras que, de vez en cuando, arden en el campo*»[3].

Esa nueva visión de la vida, facilitada por un modo relacional de pensar y vivir, era lo que Saint-Exupéry quiso transmitir a sus contemporáneos, con objeto de formar guías espirituales capaces de mostrar la orientación recta en momentos

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

de general desconcierto. Tal orientación es la que da sentido a la vida de los hombres. De ahí su conciencia de responsabilidad como escritor: «… *Si salgo con vida de este "job necesario e ingrato", sólo tendré un problema: ¿qué se puede, qué se debe decir a los hombres?*»[4]. ¿Qué palabras tendremos para restaurar el sentido de la vida en momentos de confusión y dar a la propia existencia un mínimo de riqueza espiritual? Saint-Exupéry siempre tuvo palabras encendidas de aprecio hacia sus camaradas, cuya compañía significaba para él un «elemento vital». Admiraba su rectitud, su nobleza, su diafanidad y lealtad. Tanto más lamentaba, por ello, sus limitaciones espirituales. «*Necesitarían tanto tener un dios…*»[5].

Lo que siempre deseó Saint-Exupéry ardientemente fue comunicar lo que consideraba su gran intuición: el carácter relacional de la vida humana en todas sus vertientes. «*Después de él, después de Hemingway* — escribe Sartre—, *¿cómo podremos imaginarnos la forma de describir? Necesitamos dar movilidad a las cosas: su densidad de ser será valorada por el lector según la multiplicidad de relaciones que establezcan con los personajes*»[6]. Esta visión relacional de la existencia la va descubriendo y asumiendo Saint-Exupéry a lo largo de los distintos avatares de su vida, sobre todo en los momentos límite que describe en *Tierra de los hombres*, en sus ocho episodios, que vienen a ser otras tantas escalas del gran vuelo de su existencia. La meta de este vuelo es el «habitar», entendido en sentido transitivo como «habitar la casa», convertirla en un hogar espiritual mediante la creación de vínculos valiosos.

> «Los pueblos no tienen otra morada que las moradas espirituales —escribe M. Quesnel—, y ya en "Piloto de guerra" proponía Saint-Exupéry a los franceses acoger la catedral cristiana. Antes de edificarla en el corazón de los hombres y para que ella se despliegue en su espacio interior, Saint-Exupéry va a edificar su ciudadela en el espacio concreto de su libro. "Las palabras son también moradas", dice admirablemente Cayrol. La obra "Ciudadela" es, ante todo, una casa de palabras»[7].

La descripción del múltiple habitar humano, con sus tramas de interrelaciones amistosas, la realiza el autor con un estilo depurado, denso de contenido y expresivo, no tan preocupado de la pureza academicista cuanto de transmitirnos la elevación poética que ostenta la verdad de las cosas. «*Yo creo tanto en la verdad de la poesía…*»[8]. Esta confesión —ya citada— de Saint-Exupéry figura como lema al comienzo del bello libro de Michel Quesnel: *Saint-Exupéry ou la vérité de la poésie* (p. 7). El carácter poético que adquiere la vida humana cuando se revela luminosamente y logra toda su verdad intenta mostrarlo Saint-Exupéry en ocho

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

momentos destacados de su vida, unidos por el empeño de escalar la alta cota de una vida en unidad.

4. Trama de ámbitos que estructura la obra

4.1. La línea

Siempre atento al sentido profundo de las imágenes —sentido que se revela en los contextos concretos—, Saint-Exupéry nos transmite en todo momento la nueva visión de la vida que se obtiene al desplazarse en avión. Al carecer de radar, el encanto de volar sobre un mar de nubes se convierte fácilmente en una trampa mortal. De ahí la advertencia de un veterano: «*No lo olvide: bajo el mar de nubes… está la eternidad*»[9].

> «Allí abajo no reinaban, como se hubiera podido pensar, ni el agitado mundo de los hombres, ni los tumultos, ni el vivo trajín de las ciudades, sino un silencio más absoluto todavía, una paz más definitiva» (26; 23).

Saint-Exupéry no se limita a describir su actividad como piloto; quiere dejar constancia de su historia interior, la peripecia vital de alguien responsable de una tarea difícil y socialmente muy significativa, que le imponía severas renuncias y lo exponía a peligros temibles (29-30; 17-18). Comienza su carrera de piloto de correo nocturno con zozobra, pero animado por «la magia del oficio», que lo abriría enseguida a un mundo desbordante de vida y de riesgo, y lo liberaría de la angostura de la existencia aburguesada de quienes lo acompañaban en el viejo autobús camino del aeropuerto, a las tres de la mañana de un día invernal.

> «Nadie te ha cogido por los hombros y te ha zarandeado cuando aún estabas a tiempo. Ahora, la arcilla de la que estás hecho se ha secado y endurecido, y ya nadie será capaz de despertar al músico dormido, al poeta o al astrónomo que tal vez habitaban dentro de ti al principio» (34; 24).

Perdido entre las nubes, busca desesperadamente una luz que lo oriente y le permita aterrizar, al alba, en Casablanca. Allí podrá, con su ayudante Neri, recibir «el regalo matutino de la vida»: una taza de café con leche y unos croissants. Al tomar estos sencillos alimentos, el fatigado piloto se verá amamantado y acogido por la tierra entera. «…*Para mí, el gozo de la vida se concentraba en aquel trago perfumado que abrasaba la garganta, en aquella mezcla de leche, café y trigo, con la*

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

que comulgaba con los apacibles pastos, las exóticas plantaciones y los días de siega, con la que comulgaba con toda la tierra» (39; 30-31). Este texto nos sumerge de lleno en la visión relacional que tenía Saint-Exupéry de la vida humana y de las realidades que constituyen el entorno vital del hombre.

Pero el vuelo prosigue entre mil riesgos, que el piloto debe esquivar descifrando los signos que le ofrece el entorno. No se halla ante un espectáculo cambiante, propicio a una contemplación relajada. Se ve instado a librar una dura batalla con fuerzas potentes y, en buena medida, desconocidas. «*Él no admira esos colores de la tierra y del cielo, esas marcas del viento en el mar, esas doradas nubes del crepúsculo; los medita* […] *Descifra signos de nieve, signos de bruma, signos de noche feliz. La máquina que, en un primer momento, parecía apartarlo de ellos, lo somete con mayor rigor todavía a los grandes problemas de la naturaleza*» (43; 37). El avión nos lleva a ver la naturaleza, no con la serenidad indiferente del espectador —que admira por igual la belleza tranquila y la bravura amenazante —, sino con la inquietud de quien se halla enfrentado al poderío insospechado de «tres divinidades elementales: la montaña, el mar y la tempestad» (43; 37).

4.2. Los camaradas

Saint-Exupéry siente por sus compañeros de trabajo una indecible admiración y se complace en describir las hazañas del piloto Mermoz, que abordó una cuádruple tarea, considerada entonces como imposible: abrir la ruta de Casablanca a Dakar a través del desierto; vencer los siete mil metros de los Andes con un avión capaz de ascender sólo a cinco mil doscientos metros, para inaugurar la línea Buenos Aires-Santiago de Chile; dominar las tinieblas de la noche con aviones todavía no dotados de radar con objeto de hacer viables los correos nocturnos; acortar distancias a través del océano con el fin de llevar el correo desde Toulouse a Buenos Aires en cuatro días.

Tras doce años de aventuras en la vanguardia de la investigación aérea, Mermoz hizo su última escala sobre las olas del Atlántico Sur, cuyo cielo era para él un segundo hogar. Después de narrar su desaparición, Saint-Exupéry canta un himno a la amistad con los compañeros de la gran familia profesional, que trabajan en lugares muy distantes pero se guardan una admirable fidelidad. De ahí la alegría con que se abrazan tras un largo esperar. Tanto mayor es su duelo

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

cuando deben asumir que no volverán a oír la risa de un compañero porque el infortunio ha talado un árbol de su bosque familiar (47-48; 43-44).

> «Ésta es la moral que Mermoz y otros nos han enseñado. La grandeza de un oficio estriba, tal vez y ante todo, en unir a los hombres: sólo hay un lujo verdadero: el de las relaciones humanas» (48; 44).

A la vida abierta y cordial, propia de los niveles 2 y 3, contrapone inmediatamente el autor la vida recluida y angosta que llevamos en el nivel 1[10]. «Al trabajar sólo por los bienes materiales, construimos nuestra propia prisión. Solitarios, nos encerramos con nuestro rescoldo de cenizas, una calderilla con la que no se puede adquirir nada por lo que valga la pena vivir» (48; 44).

En una ocasión, tres tripulaciones del Aeropostal sufrieron simultáneamente una avería y hubieron de aterrizar en la costa de Río de Oro, donde, un año antes, tres de sus pilotos habían sido asesinados por los rebeldes. En un descampado, se agruparon para darse ánimo en la tensa espera nocturna. Saint-Exupéry comenta:

> «... De pronto, llega la hora del peligro y nos apoyamos mutuamente, descubrimos que pertenecemos a una misma comunidad, nos enriquecemos al descubrir otras conciencias, nos miramos con una franca sonrisa. Nos parecemos a ese prisionero liberado que se maravilla al ver la inmensidad del mar» (50; 47).

Ese enriquecimiento mutuo de quienes se acogen sinceramente es la señal inequívoca del encuentro. Seguidamente, Saint-Exupéry entona un himno emocionado a su amigo Guillaumet, el gran piloto desaparecido en la desolación del invierno andino. Durante cinco días y cuatro noches el bravo piloto luchó contra la energía indomable de una tormenta de nieve. Más de una vez se vio tentado a entregarse a la dulzura de la llamada «muerte blanca».

> «Te bastaba con cerrar los ojos para que en tu mundo reinara la paz. Para borrar del mundo las rocas, el hielo y la nieve. Con cerrar esos párpados milagrosos ya no habría golpes, ni caídas, ni músculos desgarrados, ni hielo abrasador, ni esa carga de la vida que hay que arrastrar cuando se marcha como un buey y que pesa más que un carro. Ya comenzabas a paladear ese frío que, convertido ahora en veneno, te llenaba, como la morfina, de felicidad. Tu vida se refugiaba en tu corazón. Algo dulce y precioso se acurrucaba dentro de ti, en tu mismo centro. Tu conciencia, poco a poco, abandonaba las lejanas regiones de ese cuerpo que, entontecido por tanto sufrimiento, comenzaba ya a adquirir la indiferencia del mármol» (57; 57-58).

Pero Guillaumet buscaba fuerzas en el recuerdo de su mujer y sus amigos, y

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

reemprendía una y otra vez la marcha. «*Lo que salva es dar un paso. Y otro paso más. Siempre se trata de volver a dar el mismo paso…*» (59; 59). Lo que renovaba sus energías incesantemente era su sentimiento de responsabilidad.

> «Responsabilidad de sí mismo, del correo, de los camaradas que esperan. Sabe que su dolor o su alegría están en sus manos. Responsable de lo que se está construyendo allí, entre los vivos, y en lo que él debe participar. Un poco responsable, en la medida de su trabajo, del destino de los hombres» (60; 61). «Ser hombre es, precisamente, ser responsable. […] Es sentir, al poner su propia piedra, que uno está contribuyendo a edificar el mundo» (60; 62).

Su sentido de la responsabilidad llevó a Guillaumet a colaborar con la fuerza aérea francesa durante la Segunda Guerra Mundial. El 27 de noviembre de 1940 fue derribado en el Mediterráneo, entre Cerdeña y Túnez. La desolación interior que provocó esta pérdida a Saint-Exupéry la mitigó éste pensando que «*si la casa demolida se reduce a un montón de piedras, el amigo muerto se transforma en semilla*». «*El desaparecido, si se venera su memoria, está más presente y es más poderoso que el que está vivo*»[11]. «*La presencia del amigo que en apariencia se ha alejado puede volverse más densa que una presencia real*»[12].

Hasta en los momentos límite de la existencia, Saint-Exupéry es siempre fiel a su lema favorito: «*Yo no vivo de las cosas, sino del sentido de las cosas*»[13].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

4.3. El avión

Saint-Exupéry fue un enamorado de su profesión y sintió por los aviones un afecto fraternal. Pero nunca puso su corazón en el poderío de la técnica; lo sobrevoló para ponerlo al servicio del «habitar poéticamente sobre la tierra», en frase de Friedrich Hölderlin.

> «… Quien siembra con la única esperanza de lograr bienes materiales no recoge nada por lo que valga la pena vivir. La máquina no es un fin. El avión no es un fin: es una herramienta. Una herramienta como el arado» (62; 65).

Los períodos de investigación técnica se le aparecen a Saint-Exupéry como tiempos de conquista, en los que la acción apenas deja huelgo a la meditación, a la búsqueda del sentido de las cosas y de la vida. Esta unilateralidad empobrece nuestra vida. De ahí la urgencia de vincular ambas tareas: dominar las fuerzas naturales y aprender el difícil arte de «habitar» y «colonizar», que es actividad

creadora de vínculos.

> «¡Oh ciudadela, yo te construiré en el corazón del hombre […] Porque he descubierto una gran verdad. A saber: que los hombres habitan y que el sentido de las cosas cambia para ellos según el sentido de la casa»[14]. Por eso, «ahora tenemos que colonizar, llenar de vida esta casa nueva, que todavía no tiene rostro […] Así, poco a poco, nuestra casa se hará más humana»[15](64; 67).

A medida que la técnica perfecciona nuestros aviones, podemos trascender durante el vuelo lo puramente mecánico (*nivel 1*) y cultivar «*nuestra auténtica naturaleza, la del jardinero, la del navegante o la del poeta*» (65; 69). Por su condición de poeta, Saint-Exupéry atendía simultáneamente a los niveles 1 y 2 cuando apretaba los mandos y se hacía cargo del avión. Adviértase cómo destaca en el texto siguiente la *relación reversible* que se da entre el piloto y el hidroavión en el momento del despegue:

> «Con el agua y con el aire entra en contacto el piloto al despegar. Cuando marchan los motores y el aparato surca el mar con un chapoteo duro, el casco resuena como un gong, y el hombre puede sentir ese esfuerzo en el temblor de sus riñones. Advierte cómo, segundo a segundo, a medida que gana velocidad el hidroavión se carga de poder. Siente cómo en esas quince toneladas de materia se gana la madurez que propicia el vuelo. El piloto aferra los mandos con las manos y, poco a poco, recibe en el hueco de sus manos este poder como un don. A medida que lo recibe, los órganos metálicos de los mandos se transforman en los mensajeros de su fuerza. Cuando ésta llega a su punto, el piloto, con un movimiento más suave que el de agarrar algo, separa el avión de las aguas y lo instala en el aire» (65; 69).

Esta experiencia reversible se da en el *nivel 2*, o —dicho con mayor precisión — en el *primer plano* de este nivel. Al usar un utensilio, recibimos las posibilidades que nos ofrece, pero son posibilidades que el hombre puso en él al producirlo. Se establece así una especie de *interacción* que podemos considerar como una forma *incipiente* de experiencia reversible. *Incipiente*, porque el utensilio es considerado por nosotros, al usarlo, como *medio para un fin*, modo de valoración propio del *nivel 1*. Es innegable, sin embargo, que cuando conducimos un coche o pilotamos un avión, se crea una forma notable de unión —un verdadero *campo de juego* — entre nosotros y esos artefactos, que *utilizamos para* desplazarnos. Al unirse las posibilidades que ellos nos ofrecen con nuestra capacidad de asumirlas activamente, el coche y el avión dejan de ser meros «objetos» para ganar rango de «ámbitos». Por eso, cabe afirmar que, al verlos en el acto de desplazarse merced a la acción de los pilotos, ambos artefactos se sitúan en el *primer plano* del *nivel 2*. El pensamiento *relacional* nos permite

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

advertir las transformaciones positivas —es decir, las *transfiguraciones*— que experimentan las realidades al intercambiar sus posibilidades y capacidades[16].

En cambio, al declamar un poema, asumimos sus posibilidades expresivas para darle vida y enriquecer la vida humana con una nueva fuente de luz y de belleza. Esta realidad se muestra sumamente «útil» para nosotros, pero no se reduce a un mero «medio para un fin»; es un *fin en sí misma.* Estamos en el *segundo plano* del *nivel 2*[17].

4.4. El avión y el planeta

Al desplazarnos en avión, ganamos una perspectiva más amplia sobre el paisaje, nos desligamos de la sujeción a las carreteras y los pueblos y podemos extender libremente la mirada sobre los campos, las montañas, las ciudades. Pero, sobre todo, esta forma rápida de desplazamiento nos permite vivir la experiencia de sentirnos solos sobre una tierra inhóspita, nunca hollada anteriormente, y tomar conciencia de cuánto necesitamos en la vida unos puntos de referencia que le den orientación y sentido. Tanto si vagamos por un desierto como si callejeamos sin rumbo por una populosa ciudad desconocida, en la que no podemos crear vínculos, un impulso interior nos lleva a buscar cobijo en los lugares de la tierra que habitamos transitivamente, de forma creativa. Mi vieja y querida casa « *no importaba que estuviera lejos o cerca, que, reducida a simple sueño, no pudiera darme calor, ni protegerme: bastaba con que existiera para que su presencia llenara mi noche. Yo ya no era un cuerpo varado en una playa; yo ya me orientaba. Era hijo de aquella casa y me sentía colmado por el recuerdo de sus olores, repleto del frescor de sus vestíbulos, de las voces que la animaban*. […] *Yo necesitaba de esos mil puntos de referencia para encontrarme conmigo mismo, para descubrir las ausencias que daban sabor a aquel desierto, para encontrarle un sentido a aquel silencio hecho de mil silencios, en el que incluso las ranas callaban*» (76; 84-85).

No es el acogimiento material que nos procura nuestra casa lo que nos atrae cuando estamos en una lejanía hosca. Es su condición de lugar de encuentro, de creación de vínculos amorosos. San Agustín condensó en una fórmula broncínea la gravitación del hombre hacia el amor: «*Amor meus, pondus meum*» (mi amor es mi peso, la fuerza de gravitación que polariza mi ser en torno a la realidad amada).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

> «No sé lo que me ocurre. […] ¡Siento que mi peso me arrastra hacia tantas cosas! Mis sueños son más reales que estas dunas, que esta luna, que estas presencias. ¡Ah! lo maravilloso de una casa no estriba en que nos abrigue o nos proporcione calor, ni en poseer sus paredes, sino en que ella, lentamente, ha ido depositando en nosotros tales provisiones de amor, ha ido formando, en el fondo de nuestro corazón, ese macizo oscuro del que brotan, como el agua de una fuente, los sueños…» (78; 87-88).

4.5. En el centro del desierto

En el corazón del desierto —lugar sin rutas, carente de posibilidades de existencia —, dos hombres jóvenes, fuertes y ansiosos de labrarse un futuro, se encuentran casi rebajados al grado cero de creatividad. En esa situación límite darán el gran salto del *nivel 1* a los niveles 2 y 3. El piloto de un avión rudimentario está acostumbrado a las renuncias, pero se aferra a los mandos como su punto de apoyo en la realidad que le sostiene y le salva.

> «No obstante, yo medito. No tenemos luna y carecemos de radio. Ni el más tenue vínculo nos ligará al mundo hasta que nos topemos con el hilillo de luz del Nilo. Estamos alejados de todo; sólo nuestro motor nos sostiene y nos permite permanecer en este asfalto. Cruzamos el gran valle negro de los cuentos de hadas, el de la prueba. Aquí, nada de auxilio. Aquí no se perdonan los errores. Estamos a merced de la voluntad de Dios» (127; 158).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Después de volar varias horas durante la noche, sin ver ninguna luz que les sirviera de referente para orientarse, Saint-Exupéry y su amigo André Prévot empiezan a descender y, de repente, chocan «tangencialmente contra una pendiente suave en la cumbre de una meseta desierta». Ahora comienza su lucha contra la sed, que en el desierto tiene una autonomía muy corta (137; 174). Caminan, se fatigan, vuelven al avión, encienden hogueras por la noche para llamar la atención y pedir ayuda.

> «Pero ¿dónde están los hombres? La llama se eleva. Religiosamente contemplamos cómo arde nuestro fanal en el desierto, miramos cómo resplandece en la noche nuestro silencioso y deslumbrante mensaje. Pienso que, si transmite una llamada que ya es patética, también transmite mucho amor. Pedimos ayuda para beber, pero también pedimos ayuda para comunicarnos. ¡Que otra hoguera alumbre la noche! Los hombres son los únicos que disponen de fuego. ¡Que nos respondan!» (138; 175).

De momento no hay respuesta, y los dos empiezan a angustiarse al pensar en el dolor de quienes les esperan con ansia (140; 177). «*Después de veinte horas, los ojos se inundan de luz y comienza el fin: la marcha de la sed es relampagueante*»

(142; 181). Intentan obtener agua del rocío nocturno, pero fracasan. Los espejismos les causan, una y otra vez, una amarga decepción que los deprime.

En esa situación límite, Saint-Exupéry reflexiona sobre el sentido de su vida de aviador y confiesa que volar no era para él una meta sino un medio para evadirse de «*la ciudad y sus contables*» y encontrar una «*verdad campesina*» (158; 205) «*En las ciudades ya no hay vida humana*», y se echa a perder a muchas personas, hasta el punto de que su vida muestra tal pobreza de recursos espirituales que roza con el absurdo (159; 206). En cambio, «(los aviadores) *desempeñamos trabajos de hombres y conocemos preocupaciones de hombres. Estamos en contacto con el viento, con las estrellas, con la noche, con la arena, con el mar. Hacemos trampas a las fuerzas de la naturaleza. Esperamos el alba como el jardinero espera la primavera. Aguardamos la escala como una tierra prometida, y buscamos la verdad en las estrellas*» (158-159; 205-206).

Pero todo ello no lo hacemos por el afán de vivir peligrosamente. «*Lo que yo amo no es el peligro. Yo sé lo que amo. Es la vida*» (160; 207). Por eso, al verse perdido en la inmensidad de un desierto desconocido, hace esta confesión: «*He intentado encontrar a mi especie, cuyo albergue en la tierra había olvidado*» (159; 206). Se despide de sus seres queridos y lamenta que su cuerpo de hombre no sea capaz de resistir tres días sin beber.

> «No me creía tan cautivo de las fuentes. No sospechaba que mi autonomía era tan limitada. Creemos que el hombre puede avanzar en línea recta. Creemos que el hombre es libre… No vemos la cuerda que nos ata al pozo, que nos une, como un cordón umbilical, al vientre de la tierra. Si damos un paso de más, morimos» (158; 202).

A medida que «*la sed se va convirtiendo cada vez más en una enfermedad y es, cada vez menos, un deseo*» (161; 209), la sensibilidad se entumece, el ánimo se quiebra, el espíritu pierde la esperanza y el hombre queda a merced de sus automatismos.

> «Ayer caminaba sin esperanza. Hoy estas palabras han perdido su sentido. Hoy andamos por andar […] Yo no siento nada en mí, sólo una gran aridez en el corazón. Me voy a caer y no estoy desesperado. Ni siquiera siento pena. Lo lamento: para mí la pena sería dulce como el agua. Uno se compadece y se queja con un amigo, pero ya no tengo amigos en el mundo […] El desierto soy yo. Ya no tengo saliva, pero tampoco soy capaz de componer imágenes a las que implorar. En mí, el sol ha secado la fuente de las lágrimas» (162; 210-211).

Cuando todo parecía perdido, una simple señal grabada en la arena lo

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

transforma todo. Unas huellas humanas convierten el silencio oprimente del desierto en una invitación elocuente a saltar de gozo:

> «¡Estamos salvados. Hay huellas en la arena!…» «¡Ah! habíamos perdido la pista de la especie humana, nos habíamos alejado de la tribu, nos encontrábamos solos en el mundo, olvidados por una migración universal, y he aquí que descubrimos, impresos en la arena, los pies milagrosos del hombre» (163; 212).

Divisan, a lo lejos, a un beduino en camello, intentan gritar pero ya no pueden, y la figura anhelada del hombre del desierto desaparece tras las dunas. La vida entera de los dos jóvenes depende en ese momento de que alguien, por humilde que sea, tuerza la cabeza, los vea y esté dispuesto a ayudarles. Eso acontece seguidamente, pues otro beduino, al pasar, los ve y reparte con ellos la ración de agua que había calculado para la larga travesía del desierto. Esa generosidad inspira el milagro de la solidaridad y la fraternidad. «*Aquí no hay razas, ni lenguas, ni divisiones… Lo que hay es ese pobre nómada que sobre nuestros hombros ha puesto sus manos de arcángel*» (165; 215). Las puso para invitarles a tumbarse y beber boca abajo para no marearse. Al recobrar la vida, el protagonista entona un himno a esa realidad humilde que, recatadamente, hace «renacer en nosotros los manantiales agotados de nuestro corazón»: el agua.

> «¡Agua!, […] tú no eres necesaria para la vida; eres la vida. Nos llenas de un placer que los sentidos no pueden explicar. Contigo entran en nosotros todos los poderes a los que habíamos renunciado. Gracias a ti, se abren en nosotros todas las fuentes cegadas de nuestro corazón». «Eres la riqueza más grande del mundo, y también la más delicada, tú, tan pura en el vientre de la tierra» (165; 215-216).

Y, dirigiéndose a quien había hecho el sacrificio de buena parte del agua reservada para el viaje, no se limita a expresar su agradecimiento por haberles salvado la vida biológica; le comunica que, con su ejemplo admirable de generosidad, les ha salvado su vida espiritual, haciéndoles volver a la comunidad de los hombres.

> «En cuanto a ti que nos salvas, beduino de Libia, te borrarás, sin embargo, para siempre de mi memoria. No me acordaré nunca de tu rostro. Tú eres el Hombre y te me apareces con el rostro de todos los hombres a la vez. No nos has visto nunca y ya nos has reconocido. Eres el hermano bienamado. Y yo, a mi vez, te reconoceré en todos los hombres. Te me apareces bañado de nobleza y de bondad, gran señor que tienes el poder de dar de beber. Todos mis amigos, todos mis enemigos en ti marchan hacia mí, y yo ya no tengo un solo enemigo en el mundo» (165-166; 216-217).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

4.6. Los hombres

Impresionado profundamente por la experiencia vivida, el autor confiesa que ha conocido la paz, se ha encontrado a sí mismo y se ha transformado en su propio amigo. Ahora se ve liberado y enriquecido por un «*sentimiento de plenitud que satisface en nosotros no sé que necesidad esencial que no conocemos*» (167; 219). Así serenado el espíritu, ve con lucidez que la vida del hombre se teje de paradojas:

> «No sabemos prever lo esencial. Cada uno de nosotros ha conocido las más cálidas alegrías cuando nada permitía esperarlo. Nos han dejado tal nostalgia que hasta llegamos a añorar nuestras desdichas si de éstas han brotado aquellas alegrías. Todos hemos saboreado, al encontrar a nuestros compañeros, el encanto de los malos recuerdos». «¿Dónde se aloja la verdad del hombre?» (168; 219-220).

Saint-Exupéry parece haber llegado a la alta cota que perseguía desde el comienzo del libro: el descubrimiento del sentido de la vida humana. Es ésta una tarea ineludible en una época en que los hombres ignoran que desconocen el verdadero sentido de su existencia. « *He aquí* […] *un gran misterio del hombre. Pierden lo esencial e ignoran lo que han perdido*»[18].

Para responder a la pregunta sobre qué es la verdad, Saint-Exupéry no recurre a la especulación filosófica, con sus mil respuestas a tal cuestión. Profundiza en su experiencia diaria y la convierte en fuente de luz:

> «La verdad no es lo que se demuestra. Si en esta tierra, y no en otra, los naranjos echan hondas raíces y se cargan de frutos, esta tierra es la verdad de los naranjos. Si esta religión, esta cultura, esta escala de valores, esta forma de actividad, y no otras, favorecen en el hombre esta plenitud y liberan en él a un gran señor que se desconocía, es porque esta escala de valores, esta cultura, esta forma de actividad son la verdad del hombre. ¿La lógica? que se las arregle para rendir cuentas de la vida» (168; 220).

Su forma relacional de contemplar la vida humana lleva a Saint-Exupéry a admirar la actitud de ciertas personas, como aquellas cuyas proezas describe en sus obras, pero seguidamente subraya que «*ante todo, lo admirable es el terreno que las ha fundado*» (168; 220). En determinadas circunstancias, muchas personas se revelan «*más grandes que ellas mismas*», pero, si carecen de nuevas ocasiones propicias, «*se vuelven a dormir, sin haber creído en su propia grandeza*». «*Noches aéreas, noches del desierto… son ocasiones singulares que no se ofrecen a todos los*

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

hombres. Y sin embargo, cuando las circunstancias los estimulan, todos muestran las mismas necesidades» (169; 221).

Lo decisivo es que cada uno encuentre su verdad, la que colma su vida de sentido, como sucede a las gacelas cuando sienten nostalgia por los amplios espacios donde van a saborear el miedo y correr fatales riesgos. Nuestras nostalgias van unidas con nuestra verdad más profunda; la definen en buena medida. La verdad del sargento, instado a entrar en un combate aventurado, venía dada sin duda por la nostalgia del amor, que toma cuerpo en la camaradería de quienes se sienten frágiles.

> «Sólo cuando estamos unidos a nuestros hermanos por un objetivo común, ajeno a nosotros, respiramos, y la experiencia nos demuestra que amar no es mirarse el uno al otro sino mirar juntos en la misma dirección. Sólo hay compañeros cuando se unen en una misma cordada, hacia la misma cumbre, en la cual se encuentran. De lo contrario, ¿cómo, en el siglo mismo del confort, podríamos experimentar una alegría tan plena al compartir nuestros últimos víveres en el desierto? […] A todos los que, entre nosotros, han conocido el profundo gozo de los accidentes en el Sahara cualquier otro placer les ha parecido luego fútil» (178; 234-235).

Nuestra verdad surge en nosotros cuando nos entregamos al logro de una meta, un ideal. La verdad de Mermoz, el aviador que arriesgó su vida centenares de veces para abrir la ruta de los Andes, era el hombre que en él surgía cuando dominaba esta cordillera con su frágil aeroplano (179; 236). *«La verdad, para un hombre, es lo que hace de él un hombre»* (180; 237). *«El presidio reside allí donde se están dando golpes sin sentido, golpes que no vinculan a quien los da con la comunidad de los hombres. Y nosotros queremos evadirnos del presidio»* (182; 239-240).

Saint-Exupéry subraya que infinidad de personas ven su vida carente de sentido y «*quisieran nacer*». «*Desde lo hondo de sus ciudades obreras claman por ser despertados*» (182; 240). No basta cubrir sus necesidades materiales, transmitirles una cultura científico-técnica que les permita en cierta medida dominar la realidad cuantificable, aureolar su vida con diversos simbolismos —guerreros, conquistadores, patrióticos…—. Hay que abrir su espíritu a los grandes valores, sobre todo los que fomentan la solidaridad, la camaradería, la unión personal profunda. Para unirnos de verdad y ser solidarios hemos de liberarnos de la actitud egoísta, que nos aísla en nosotros mismos. Esa liberación se consigue, sobre todo, cuando orientamos la vida hacia «una meta que nos vincula a unos

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

con otros».

Tal orientación nos insta a cultivar el sentido de la responsabilidad, la firmeza para responder a la llamada que nos hace el papel que debemos jugar en nuestro entorno. *«Cada centinela es responsable de todo el imperio». «Y así es, hasta llegar al sencillo pastor, pues quien, bajo las estrellas, vela el sueño de algunos corderos, si es consciente de su papel, descubre que es más que un servidor. Es un centinela»* (184-185; 243-244). La fidelidad a las exigencias de la función que estamos llamados a desempeñar en cada momento nos confiere una especial plenitud. Y el sentimiento de plenitud suscita la felicidad.

> «Sólo seremos felices cuando tengamos conciencia de nuestro papel, incluso del más discreto. Sólo entonces podremos vivir en paz y morir en paz, pues lo que da sentido a la vida da sentido a la muerte. Ésta es tan dulce cuando está situada dentro del orden de las cosas…, cuando el viejo campesino de Provenza, al término de su reinado, entrega en depósito a sus hijos su lote de cabras y de olivos para que ellos, a su vez, lo transmitan a los hijos de sus hijos. En una dinastía campesina sólo se muere a medias. Cuando le toca el turno, cada existencia se abre como una vaina y ofrece sus granos» (185; 244).

De generación en generación se transmite así la vida, y, además, la conciencia, la capacidad creativa, el poder de crecer en sabiduría verdadera. Ese sencillo campesino provenzal no sólo llamó a la vida a sus hijos; les enseñó un lenguaje y los introdujo, con ello, en un rico patrimonio espiritual: tradiciones, conceptos, cánones de conducta, cánticos y costumbres que dan sentido y elevación a la vida en cuanto van inspirados por una voluntad de convivencia solidaria. «*Camaradas, amigos camaradas, yo os emplazo como testigos: ¿cuándo hemos sido felices?*» (187; 247-248).

La obra termina como comenzó: reflexionando sobre el sentido de la vida al hilo de una anécdota. El autor acompañó a cientos de obreros polacos que fueron expulsados de Francia y volvían a su patria con sus familias. El largo viaje lo hicieron arracimados en incómodos vagones de tercera. Daban «*la impresión de haber perdido a medias la calidad humana*», la calidez y la dignidad del sencillo hogar, el encanto del minúsculo jardín, el toque estético del geranio en la ventana. Entre dos esposos vencidos por la fatiga duerme plácidamente un niño, «*un logro del encanto y la gracia*». Y Saint-Exupéry piensa en lo que podría llegar a ser esta «*bella promesa de vida*» si fuera protegida, atendida, cultivada. Como «*no existe un jardinero para los hombres*», esta especie de «*Mozart niño*» quedará muy

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

a medio desarrollar. Lo inquietante —concluye— no es la situación en que se hallan estas personas, que tal vez no sufran tanto como una persona cultivada puede suponer. « *Lo que me angustia no puede ser curado con comedores de beneficencia* […] *Es Mozart, un poco asesinado en cada uno de estos hombres*» (188-191; 248-253). Y concluye: «*Seul l'esprit, s'il souffle sur la glaise, peut créer l'homme*». (Sólo el espíritu, si sopla sobre la arcilla, puede crear al hombre) (191; 253).

5. Valoración de la obra

A instancias de André Gide, su padrino literario, Saint-Exupéry renunció en esta obra a crear una trama argumental y consagró su fina sensibilidad literaria y ética a reflexionar sobre diversos aspectos de la vida y dar un testimonio vivo de su concepción relacional de la vida humana. No quiso escribir un ensayo sobre ética, es decir, sobre la forma óptima de desarrollar la personalidad del hombre. Quiso ahondar en el sentido de algunos acontecimientos que había vivido en su azarosa actividad como aviador. Pero pronto se advierte, al leer sus páginas, que el autor —en la línea de sus obras anteriores— trasciende en todo momento la anécdota para profundizar en las cuestiones nucleares de la existencia humana. Por eso sus escritos, en buena medida autobiográficos, resultan entrañables a todo tipo de lectores, al sentirse concernidos en su propia existencia.

Resulta admirable advertir con qué sosiego interior describe Saint-Exupéry sucesos que dejan traslucir la zozobra angustiosa de una sociedad desgarrada por un conflicto bélico sin precedentes. Este equilibrio espiritual viene inspirado sin duda por la actitud de esperanza que mantuvo en esa situación límite, que implicaba un trauma aparentemente demoledor, pero en realidad constructivo, por ser un *trauma de crecimiento*. Queda ello patente de forma impresionante en el capítulo VII, en el que relata el retorno espiritual de los protagonistas al reino de la solidaridad con los demás hombres.

«Tú eres el Hombre y te me apareces con el rostro de todos los hombres a la vez —le dice al humilde beduino que, con su generosidad, le ha salvado la vida— […] *Todos mis amigos, todos mis enemigos en ti marchan hacia mí, y yo ya no tengo un solo enemigo en el mundo»* (165-166; 216-217). Esta actitud esperanzada del autor procede de su tendencia a situarse en niveles de realidad y de conducta elevados.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Desde su primera obra, *Courrier Sud* — Correo del Sur —, se advierte que tenía un sexto sentido para adivinar que el hombre no adquiere su grandeza en el *nivel 1* sino mediante el ascenso al *nivel 2*, en sus distintos planos. Este nivel adquiere su fundamento en el *nivel 3*, el de la opción incondicional por los grandes valores: la unidad, la bondad, la justicia, la verdad, la belleza. Nada ilógico que los pasajes más entrañables de sus obras sean los consagrados a ensalzar la lealtad de los camaradas, el amor de los familiares, la tenacidad en el cumplimiento del deber — dentro de los cauces de una misión—, la red de vínculos que da sentido a nuestra vida, los polos o campos de fuerza que orientan nuestra existencia…

El nexo profundo que hay entre el estilo literario de Saint-Exupéry y su pensamiento —su idea del hombre y de cómo colmar la vida de sentido— resalta en diversos párrafos de su emocionada *Carta a un rehén*, escrita en el exilio de Nueva York, en 1943, a su fraternal amigo León Werth, entonces refugiado en un pueblo de la Francia ocupada por las tropas nacionalsocialistas. El autor, conmovido por el drama de la fulminante derrota francesa de 1939, escribió esta carta al mismo tiempo y con idéntico propósito que redactó *El principito*: elevar el ánimo de sus compatriotas abatidos; instarles a subir al nivel de la creatividad (*nivel 2*), una vez aniquilada la confianza en las posibilidades bélicas que les ofrecía la técnica (*nivel 1*).

El gozo suscitado por la actitud de esperanza queda fielmente expresado en la belleza del estilo literario: directo, conciso, sugestivo, lleno de simbolismo y nostalgia.

> «He vivido en el Sáhara durante tres años. También yo, como tantos otros, he soñado con su magia. Quien ha conocido la vida sahariana en la que todo, aparentemente, es soledad y desarraigo añora aquellos años como los más bellos de su vida». «Y como el desierto no ofrece ninguna riqueza tangible, como en el desierto no hay nada que ver u oír pero en él, lejos de adormecerse, la vida interior se fortifica, no nos queda más remedio que reconocer que el hombre es impulsado, ante todo, por llamadas invisibles. El hombre es gobernado por el Espíritu. En el desierto yo valgo lo que valen mis divinidades».
>
> «… El desierto no se encuentra ahí donde cree la gente. El Sahara está más vivo que una capital; y la ciudad más bulliciosa se vacía si los polos de la vida se desimantan». «Y ahora, cuando Francia, a consecuencias de la ocupación total, en bloque, con toda su carga, se ha sumido en el silencio como un navío con todas las luces apagadas, del que se ignora si sobrevive o no a los peligros del mar, la suerte de cada uno de los que yo amo me angustia mucho más que una enfermedad que se hubiera apoderado de mí. Me siento amenazado en mi esencia a causa de su fragilidad»[19].

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Las observaciones que hace Saint-Exupéry en sus obras acerca de la forma óptima de desarrollar nuestra personalidad encierran una dosis notable de sabiduría y buen sentido. Tiene una intención constructiva y se atiene a las condiciones de los diversos niveles de realidad y de conducta. En cambio, sus severas críticas al aburguesamiento decadente de la sociedad actual y a su insensibilidad para la vida del espíritu necesitarían una cuidadosa matización.

6. Cuestiones para la evaluación

1. La vida en la ciudad ¿es siempre una vida enajenada, alienada, burguesa en sentido de adocenada? La forma ideal de evitar adocenarse ¿consiste sencillamente en alejarse de la ciudad, huir de ella y abrirse al viento, el mar, la arena, los riesgos inevitables de la vida de acción?
2. Las situaciones límite ¿nos instan siempre a dar el salto al nivel de la autenticidad? ¿Sólo esas situaciones nos invitan a superar de esa forma el desamparo?

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

ÍNDICE DE MATERIAS Y DE AUTORES

Aleixandre, V.: 19, 214, 245
Almacellas, M.ª A.: 23
Análisis literario: 237ss.
Angustia: 175
Ámbitos (o realidades abiertas): 77ss., 91ss., 93ss., 105ss., 113ss.
    los a. y la relación: 116ss.
    los a. y las interrelaciones: 118
    los a. y la expresividad: 121
    los a. y el sentido de la vida: 125
Anouilh, J.: 99, 130, 192, 234
Auerbach, E.: 51

Bach, J. S.: 47, 59, 67, 97, 121, 156, 159, 228, 244
Bach, R.: 23, 248, 255, 256
Beckett, S.: 90
Beethoven, L. van: 17, 64, 66, 67, 68, 92, 121, 174, 300
Benavente, J.: 193, 235
Bergson, H.: 54, 89, 133, 164, 221
Blanchot, M.: 319
Boff, L.: 137
Buber, M.: 134, 136, 162, 169, 221, 270
Buero Vallejo, A.: 210

Cabada Castro, M.: 142
Camus, A.: 43, 102, 125, 183, 251, 296, 297
Cervantes, M. de: 17, 92, 209
Círculo virtuoso: 20
Comicidad: 89ss., 106ss.
    el humor: 90
    ética de la c.: 139
Contemplación: 278ss.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Cuerpo humano: 93ss.

Daneels, G.: 41, 43
Dilthey, W.: 158
Dostoyevski, F.: 188, 229
Doubrovsky, S.: 21
Durero, A.: 49, 128

Ebner, F.: 161, 196, 197, 198, 221, 270
Educar: 185ss.
El Greco: 61
El Retiro: 61
Encuentro: 113ss., 141ss.
    el hombre, ser de e.: 141ss.
    el e., un entreveramiento de ámbitos: 143ss.
    exigencias del e.: 149ss.
    el e. y los sentimientos que suscita: 153ss.
    el e. y su poder transfigurador: 154ss.
    el e. y sus frutos: 155ss.
    el e. fuente de sentido y de luz: 157ss.
    el e. nos hace entrar en juego: 158ss.
Espacio-temporalidad: 66
    temporalidad creativa: 66, 244ss.
Espíritu: 64
    el e., sin valores, enferma: 68ss.
Esquemas mentales: 19
    e. y creatividad: 53
Experiencias reversibles: 61ss., 113ss., 133
    las e. y la creatividad: 127
Éxtasis: 37ss., 60, 226ss., 272ss.

Fichte, J.G.: 54, 254
Frankl, V.: 162, 163, 182
Fusión: 62

García Lorca, F.: 171, 205, 210, 216, 225, 233
Gestalt: 64, 289
Goethe, J.W. von: 114, 161, 179, 198
Gótico: 123
Gracia (la): 91
Guardini, R.: 65, 69, 70, 184, 195, 203, 205, 221

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Guillén, J.: 148, 224

Hegel, G.W.F.: 51
Heidegger, M.: 84, 104, 115, 186, 197, 223, 242, 243, 270
Hemingway, E.: 42, 147, 296, 325
Herwegen, I.: 49
Hesse, H.: 215, 216, 231, 260, 261, 262, 265, 276, 282, 283, 284, 285, 286, 287
Hildebrand, D. von: 56, 221
Husserl, E.: 64

Ideal de la unidad: 167ss., 185, 274ss.
    frutos del i.: 167ss.
    el i. y la formación humana: 176
    el i. y los valores: 177
    y la educación: 185
Ideas y realidad: 70ss.
Imagen: 48, 129ss., 231ss., 278ss.
Inspiración: 55ss., 134ss.
Integración: 46, 91ss., 107s
    de niveles: 107ss.
Inteligencia madura: 185ss.
Intimidad: 116ss.
Intuición intelectual: 63

Jaspers, K.: 82, 84, 104, 199, 210, 243, 270
Jiménez, J. R.: 184
Juego:

Kafka, F.: 19, 129, 231, 232, 296
Katharsis: 22
Kentenich, J.: 176

Lamartine, A. de: 88, 219
Lenguaje, vehículo del encuentro: 191ss.
    el l. y la comunicación: 194
    la forma auténtica de l.: 194
    l., luz y sentido: 197
    l. y silencio: 201
    el sentido del l.: 202
    l. prosaico y l. poético: 223ss., 241.245
    poder expresivo del l.: 234

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Libertad: 19, 53
l. creativa: 19, 28, 53ss., 65, 71ss., 171, 179
l. de maniobra: 28, 53ss., 65, 71ss., 171, 179, 229, 288
l. de expresión: 71
l. de expresión vacía: 180ss.

Machado, A.: 241, 243
Marcel, G.: 58, 84, 104, 107, 144, 157, 173, 174, 179, 180, 217, 218, 221, 243, 270, 285, 289, 309
Marcuse, H.: 107
Matisse, H.: 51
McDowell, J.: 36
Mello, A. de: 184, 187
Merleau-Ponty, M.: 111, 116
Método: 20
Mirada profunda: 17ss., 41-75
m. y el enriquecimiento del espíritu: 61ss.
Moltmann, J.: 110, 111
Música: 58
la «m. de la perla»: 96, 97, 128, 129

Niveles de realidad: 30-40, 95, 163, 186
los n. en las obras literarias: 77ss.
Nouwen, H. J. M.: 179, 184

Obra literaria: 209ss.
O'Neill, E.: 132
Offenbach, J.: 90
Orfeo y Eurídice: 102
Ortega y Gasset, J.: 64, 87, 108, 194

Palabra: 199
p. y silencio: 199ss.
la p. silenciosa: 201
Participación: 60, 61ss.
Paz, O.: 204, 205
Péguy, Ch.: 244
Pérez Galdós, B.: 157
Poema: 28, 58, 62, 88, 101, 117
lo poético: 88
Problema y misterio: 306-309

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Quesnel, M.: 326

Reduccionismo: 35, 92, 102ss.
Relación: 141
Relacional (pensamiento): 52, 135
Rodin, A.: 122, 124
Rof Carballo, J.: 142, 183
Rojas, F. de: 18, 230, 293
Rubinstein, A.: 159
Rupnik, M. I.:73

Sábato, E.: 19, 30, 146, 213, 226, 293, 294, 295, 296, 297, 303, 318, 319, 320
Saint-Exupéry, A.: 19, 30, 41, 78, 79, 82, 83, 88, 95, 115, 116, 120, 124, 143, 151, 158, 219, 233, 248, 252, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 334, 337, 338, 339, 340, 341, 342
Salinas, P.: 224
Sartre, J-P.: 180, 211, 213, 274, 279, 294, 296, 300, 314, 324, 325
Scheler, M.: 65, 221
Schubert, F.: 43, 102
Sensibilidad: 99ss.
Sentido de la vida: 182-184
Shakespeare, W.: 18, 19, 30, 44, 84, 139, 220, 225
Silencio: 199-206
Sófocles (Antígona): 132, 234
Soledad: 102-104
Sonrisa: 63, 282
Steinbeck, J.: 96, 128, 163
Supraactual: 56

Tamames, R.: 73
«Tercera potencia» (V. Soloviev): 72
Tirso de Molina: 19, 158, 201
Tolstoi, L.: 109
Trascendencia: 45-47
Transfiguración: 66, 68
Transformación: 27

Unamuno, M. de: 22, 50, 232, 233
Urs von Balthasar, H.: 184, 221

Valores: 59, 68, 152, 170
Van Gogh, V.: 51, 186, 224

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Vecindad espiritual: 104-105
Venus de Milo: 121
Vértigo: 37-38, 60, 175, 180, 226ss., 270ss., 296ss.
    expresión literaria del v.: 230-231
    v. de posesión y erotismo: 296-318
Víctor Hugo: 86
Virtudes: 152
Vitalismo: 286

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 Los trabajos de Persiles y Sigismunda, en Obras Completas II (Cátedra, Madrid 2005) 153.

2 Cf. Fernando de Rojas: o.c. (Salvat-Alianza Editorial, Madrid 1970) 178.

3 Cf. *Pourquoi la nouvelle critique* (Mercure de France, París, 1972) 182.

4 A lo largo de la obra indicaré oportunamente, para facilidad del lector, algunas de las claves que se desprenden de las obras analizadas.

5 Lo muestra con lucidez la colaboradora de la *Escuela de Pensamiento y Creatividad*, Dra. María Angeles Almacellas, en su libro *Educar con el cine. 22 películas* (Ediciones Internacionales Universitarias, Madrid 2004).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 Cf. *El principito* (Alianza Editorial, Madrid 1972). Versión original: *Le petit Prince* (Harbrace Paperbound Library, Nueva York 1943).

2 Cf. o. c. (Cátedra, Madrid 1982).

3 Véase mi obra *Descubrir la grandeza de la vida* (Desclée de Brouwer, Bilbao 2010) 36-131.

4 Adviértase que no digo «humanizado», porque el utensilio sigue siendo una realidad infrapersonal. Lo justo es indicar que ha adquirido rango de ámbito, que es superior al de los meros objetos pero inferior al de los seres humanos.

5 Cf. Josh McDowell y Dick Day: *¿Por qué esperar?* (Editorial Unilit, Miami 1989) 196.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 «La necesidad de una mirada profunda», en *Consudec* 696 [1992] 1244ss.

2 Cf. *El principito* (Alianza Editorial, Madrid 1972) 87. Versión original: *Le petit Prince*, Harbrace Paperbound Library, Nueva York 1943) 87. Un amplio análisis de esta obra puede verse en mi libro *Cómo formarse en ética a través de la literatura* (Rialp, Madrid 2008) 229-283.

3 Véase E. Hemingway: *El viejo y el mar* (G. Kraft Limitada, Buenos Aires 1959). Versión original: *The old man and the sea* (Penguin books, Harmondsworth, Inglaterra, 1952). Un amplio comentario de esta obra puede verse en mi libro *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, o.c., 309-325.

4 Cf. *Le malentendu*, acto I, escena III (Gallimard, Paris 1947) 22. Versión española: *Teatro* (Losada, Buenos Aires,[4] 1957) 14.

5 Cf. *Consudec* (n.º 696, abril 1992) 1244 ss.

6 Cf. o. c., acto II (Aguilar, Madrid 1943) 1225.

7 Una exposición amplia de la *mirada profunda* puede verse en la página web de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas: www.racmyp.es

8 Cf. I. Herwegen: *Iglesia, arte, misterio* (Cristiandad, Madrid 1957).

9 Estos temas los expongo ampliamente en la obra *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura* (Rialp, Madrid 1998) y en *La experiencia estética y su poder formativo* (Universidad de Deusto, Bilbao 2010).

10 Esta impresionante pluridimensionalidad resalta en la meditación poética de Miguel de Unamuno en su poema *El Cristo de Velazquez*.

11 La llamada «fotografía artística» plantea un problema delicado precisamente por su voluntad de superar el plano meramente figurativo.

12 Al confrontar lo bello artístico y lo bello natural desde su peculiar orientación filosófica, Hegel escribe: «Lo bello artístico apoya su superioridad en el hecho de que participa del espíritu y, por consiguiente, de la verdad, ya que lo que existe no existe sino en la medida en que debe su existencia a lo que le es superior, y no es lo que es y no posee lo que posee sino gracias a esto superior. Sólo el espíritu es verdadero. Lo que existe no existe sino en la medida en que es espiritualidad. Lo bello natural es pues un reflejo del espíritu. No es bello sino en la medida en que participa del espíritu». Cf. *L'Esthétique*, (Aubier, París 1944) 8-10. Esta versión, realizada sobre las *G.W.F. Hegels Werke*. Düncker und Humbolt, Berlín 1835, presenta grandes diferencias respecto a la edición alemana: *Aesthetik* (Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt). Compárense los textos citados con los que integran el parágrafo «Lo bello natural y lo bello artístico» en la edición alemana citada, págs.13-15.

13 Cf. Erich Auerbach: *Mímesis. La realidad en la literatura* (FCE, México 1975).

14 Cf. *Matisse*, Fundación March, Madrid 1980; texto relativo a la lámina 53.

15 Sobre esta cuestión puede verse mi obra *El triángulo hermenéutico* (Editora Nacional, Madrid 1967) 187-188.

16 No se pueden entender los agudos análisis de la *obligación del hombre al bien* que realiza el gran Johann Gottlieb Fichte, sobre todo en las últimas ediciones de su *Doctrina de la Ciencia*, sin conocer los diversos sentidos de los términos *obligado* y *obligación*.

17 Cf. *La pensée et le mouvant* (PUF, Paris 1941) 1.

18 El término «supraactual » lo he tomado de Dietrich von Hildebrand, en concreto de su *Ética* (Encuentro, Madrid 1983). Versión original: *Ethics* (David McKay Company, Nueva York 1953).

19 Cf. J. Parain-Vial (ed.): *L'esthétique musicale de Gabriel Marcel* (Aubier, Paris 1980) 112.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

20 El proceso de vértigo es descrito en el capítulo VIII, apartado 3: «La adopción del ideal del egoísmo lleva al vértigo». Una exposición muy amplia de los procesos antitéticos de vértigo y éxtasis se halla en mis obras *Inteligencia creativa* (BAC, Madrid 2003) 331-461, y *Vértigo y éxtasis* (Rialp, Madrid 2006).

21 Lo expongo con cierta amplitud en la obra *El pensamiento filosófico de Ortega y D'Ors* (Guadarrama, Madrid 1972) 151-162.

22 Cf. *Vom Ewigen im Menschen* (Francke, Berna 1955) cap. II.

23 Sobre el carácter creativo del juego, bien entendido, puede verse mi obra *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura* (Rialp, Madrid 1998) 33-183.

24 Los doce descubrimientos que realizamos en nuestro proceso de desarrollo personal y las transfiguraciones que se dan en ellos son descritos en mis obras *El secreto de una vida lograda* (Palabra, Madrid 2004) y *Descubrir la grandeza de la vida* (Desclée de Brouwer, Bilbao 2011).

25 Cf. o. c. (BAC, Madrid, 2014).

26 Cf. *Mundo y persona* (Encuentro, Madrid 2000) 106-108. Edición original alemana: *Welt und Person* (Werkbund, Würzburg 1950) 96-98. La traducción de los textos transcritos es mía. Sobre los grandes valores se encuentran precisiones de gran hondura en las siguientes obras de Guardini: *El poder* (Cristiandad, Madrid 1981); versión original: *Die Macht* (M. Grünewald, Maguncia 1989); *Etica* (BAC, Madrid 1999); versión original: *Ethik*, 2 vols. (Grünewald, Maguncia 1993).

27 Cf. *Mundo y persona*, o.c., 107-108; *Welt und Person*, o.c., 97-98. La traducción de los textos transcritos es mía.

28 Cf. Romano Guardini: *Una ética para nuestro tiempo* (Cristiandad, Madrid 1974) 55, 177-191. Versión original: *Meditationen über Gestalten sittlichen Lebens* (Werkbund, Würzburg 1963).

29 Cf. Marco Ivan Rupnik: «Cómo me he acercado al mosaico de la Capilla», en *La capilla «Redemptoris Mater» del papa Juan Pablo II* (Edit. Monte Carmelo, Burgos 2002) 182 ss.

30 Apud Ramón Tamames: *Las cuadraturas del círculo* (Edición privada para la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, Madrid 2013) 2-3.

31 Cf. *La ética o es transfiguración o no es nada* (BAC, Madrid, 2014). Un modo concreto de asimilar este método y transmitirlo a otras personas lo presento en los tres cursos on line que otorgan el título de «Experto Universitario en Creatividad y Valores» (www.epc-online.es).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 Cf. *El principito* (Alianza Editorial, Madrid 1972) 18; *Le petit Prince* (Harbrace Paperbound Library, Nueva York 1943, 1971) 11.

2 Cf. *El principito*, o.c., 17; *Le petit prince*, o.c., 10.

3 Cf. *El principito*, o.c., 11; *Le petit prince*, o.c., 4.

4 Cf. *El principito*, o.c., 12; *Le petit prince*, o.c., 4.

5 Este término (en alemán, *Sprung*) lo utilizan los *pensadores existenciales* (sobre todo, Karl Jaspers) cuando instan a las gentes a elevarse al nivel de la vida *auténtica*, que es la vida de trato con realidades superiores a los meros objetos. Sobre ello, puede verse mi *Metodología de lo suprasensible* (Editora Nacional, Madrid 1963).

6 Oler una flor puede ser una mera experiencia de *vértigo* o fascinación si me dejo llevar del halago que produce su perfume y me quedo fusionado en él, sin entrar en juego con la flor y la planta que en ella se expresa. Me he movido en lo que podemos llamar *nivel 1*, el nivel del manejo de realidades y disfrute de las mismas. En cambio, el mismo acto de oler una flor puede ser una experiencia *creativa* (propia del *nivel 2*, el de las realidades que no son meros objetos y no son, por tanto, realidades dominables, manejables, disponibles). Si, al oler el perfume, entro en relación con la planta, y con la tierra, el agua y el sol —fuente de toda energía—…, y considero el olor como la forma de expresarse una planta en sazón, inicio una relación de *encuentro* con dicha flor. No quedo empastado en ella, no la tomo como un mero medio para mis fines hedonistas; le doy todo su valor de expresión viva de la planta, y a ésta la veo engarzada con todo el universo. Esta forma de pensamiento «relacional» —no relativista— me permite crear una relación enriquecedora con mi entorno. Algo semejante podríamos decir del acto de «mirar una estrella» (*El principito*, o.c., 36. *Le petit prince*, o.c., 28).

7 Cf. A. de Saint-Exupéry: *Terre des hommes* (Círculo de Lectores, Barcelona 2000) 163-166.

8 Cf. W. Shakespeare: *O. cit.*, Acto II, Escena II; *Obras Completas* (Aguilar, Madrid 1943) 1225.

9 Cf. O.c., (Librairie Larousse, París 1971) 127, 130; *Hernani*, (Espasa-Calpe, Madrid 1966) 61-62.

10 Sobre este concepto pueden verse mis obras: *Inteligencia creativa. El descubrimiento personal de los valores* (BAC, Madrid 2003) 36-42; *La tolerancia y la manipulación* (Rialp, Madrid 2001). 40-43; *El secreto de una vida lograda* (Palabra, Madrid 2003) 41-73. En mi última obra *La ética o es transfiguración o no es nada* (BAC, Madrid, 2014), el concepto de ámbito —o realidad abierta— me permitió describir con amplitud las distintas transfiguraciones que hemos de realizar en nuestro proceso de crecimiento personal y precisar la lógica propia de los cuatro niveles positivos de realidad y de conducta.

11 Cf. A. de Saint-Exupéry: *El principito*, o.c., 82; *Le petit prince*, o.c. 80.

12 Cf. *Le rire. Essai sur la signification du comique* (PUF, París 1947) 34; *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (Prometeo, Valencia s.f.) 58.

13 Cf. o. c. (Barral, Barcelona 1970). Versión original: *En attendant Godot* (Les Editions du Minuit, Paris 1973). Un análisis amplio de esta interesante obra puede verse en mi libro *Cómo formarse en ética a través de la literatura* (Rialp, Madrid 1994) 229-263.

14 El cuento de E. T. A. Hoffmann que inspiró la ópera de Jacques Offenbach se titula «El hombre de la arena». Cf. *Cuentos* I (Alianza Editorial, Madrid 1985) 55-88.

15 Un análisis sucinto de las principales categorías estéticas se halla en mi obra *Poder formativo de la música. Estética musical* (Rivera editores, Valencia 2010) 45-67.

16 Estas tres condiciones son explanadas en mi obra *Liderazgo creativo* (Ediciones Nobel, Oviedo 2004).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

17 En mi *Estética de la creatividad* (Rialp, Madrid 1998) 233-308, analizo el carácter «ambital» de diversas realidades y acontecimientos de la vida cotidiana: hoteles, claustros, plazas, calles, tiendas, castillos…; la consagración de un templo, la proclamación de un presidente, la inauguración de una red vial, la configuración de los estilos artísticos…

18 Cf. A. de Saint-Exupéry: *Terre des hommes*, o.c., 207; *Tierra de los hombres*, o.c., 163-166.

19 Cf. o. c. (Edhasa, Barcelona 1996).

20 Cf. o. c., 37.

21 Cf. o. c., 44.

22 Cf. o.c., 45.

23 Puede verse una amplia exposición de este tema en mi obra *Inteligencia creativa*, o. c., 59-63.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 Sobre los niveles o modos de realidad que implican los actos de *saludar* y *escribir*, véase mi *Inteligencia creativa*, o. c., 88-91.

2 Cf. *Eurydice —suivi de Romeo et Jeannette —* (La Table Ronde, París 1958) 142-144: *Eurídice*, en *Teatro. Piezas Negras* (Losada, Buenos Aires 1968) 279-281.

3 Cf. *Eurydice…* o.c., 142; *Eurídice*, o.c., 280.

4 Sobre el lenguaje y el papel decisivo que juega en la vida humana pueden verse mis obras: *Estética de la creatividad, Inteligencia creativa; El poder del diálogo y del encuentro* (BAC Madrid 1996).

5 Este importante tema lo trato en mis obras *Metodología de lo suprasensible* (Editora Nacional, Madrid 1963); *La revolución oculta. Manipulación del lenguaje y subversión de valores* (PPC, Madrid 1998).

6 Cf. *Calígula*, en *Teatro* (Losada, Buenos Aires, 1957) 64.

7 Cf. *Vorträge und Aufsätze* (Neske, Pfullingen, 1959) 163.

8 La vinculación de una forma de inmediatez y una de distancia da lugar a un modo peculiar de presencia. Al cambiar las formas de inmediatez y de distancia que entran en relación, se obtienen modos distintos de presencia. En mi obra *El triángulo hermenéutico* (Editora Nacional, Madrid 1971) 59-111, describo 16 modos distintos de *presencia*, que se obtienen al conjugar 16 formas diferentes de *inmediatez* y *distancia*.

9 Cf. *Obras Completas*, vol. VI (Revista de Occidente, Madrid 1961) 437.

10 Cf. *El hombre y la gente* (Revista de Occidente, Madrid 1957) 24, 73.

11 Puede verse un análisis de este texto en mi obra *Inteligencia creativa*, o. c. 10-14.

12 Cf. o. c. (Ediciones MK, Madrid 1979) 38-40.

13 Cf. *El hombre. Antropología cristiana en los conflictos del presente* (Sígueme, Salamanca, 1973) 43.

14 Ibid.

15 «Entre la esencia musical de la pieza tal como está indicada en la partitura y la música que resuena de hecho alrededor del órgano se establece una relación tan directa que el cuerpo del organista y el instrumento no son más que el lugar de paso de esta relación. No se trata aquí de que el organista “recuerde” el lugar donde se hallan los juegos (o registros del órgano), pues el organista, al tocar, no se mueve en el espacio objetivo». Cf. *Phénoménologie de la perception* (Gallimard, Paris 1945) 170. El paréntesis es mío.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 Cf. *Citadelle* (Gallimard, París 1948) 38. Versión española: *Ciudadela* (Círculo de Lectores, Barcelona, 1992) 38.

2 Cf. *Citadelle*, o. c., 24; *Ciudadela*, o. c., 25.

3 Cf. *El principito* (Alianza Editorial, Madrid 1072) 82; *Le petit Prince* (Harbrace Paperbound Library, Nueva York, 1943) 80.

4 Las experiencias de recreación del poema y de la obra musical son analizadas ampliamente en *Inteligencia creativa*, o. c., 109-129.

5 Cf. *Pilote de guerre* (Gallimard, París 1942) 36-37. Versión española: *Piloto de guerra* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1958) 39-40.

6 Cf. *Terre des hommes*, o.c., 69; *Tierra de los hombres*, o.c., 65.

7 Cf. *Citadelle* (Gallimard, París 1948) 23; *Ciudadela* (Círculo de Lectores, Barcelona 1992) 24. Cf. mi obra *Cómo formarse en ética a través de la literatura* (Rialp, Madrid 1994) 203-205.

8 Cf. o. c. (Alianza Editorial, Madrid 1971); *L'étranger* (Gallimard, Paris 1957). Un comentario de esta obra puede verse en mi *Estética de la creatividad*, o. c., 431-464.

9 Más precisiones sobre estos temas y otros semejantes —la inauguración de una red vial, la adopción de un estilo artístico, el sentido de los hoteles, castillos, tiendas, etc— se hallan en mi obra: *Estética de la creatividad*, o. c., 233-308.

10 Cf. o. c. (Edhasa, Barcelona 1996) 44-45.

11 Cf. o. c., 49, 85.

12 Cf. o. c. (Alianza Editorial, Madrid 1966). Versión original: *Die Verwandlung*, en *Sämtliche Erzählungen* (Fischer, Frankfurt 1970).

13 Un amplio análisis de *La metamorfosis* puede verse en mi obra *Literatura y formación humana* (Puerto de Palos, Buenos Aires 2005), 99-113.

14 Cf. o. c., en *Teatro. Piezas negras* (Losada, Buenos Aires 1968)154. Versión original: *La sauvage* (La Table Ronde, París, 1958) 181.

15 En *Inteligencia creativa*, o. c., 107-119, explico dos de estas experiencias: la de natación y la de interpretación musical.

16 Cf. *¿Qué es el hombre?* (FCE, México 1964) 152.

17 Cf. *Yo y tú* (Caparrós, Madrid 1995) 8; *Ich und Du* (en *Schriften über das dialogische Prinzip*, L. Schneider, Heidelberg 1954) 8.

18 Cf. *Los sacramentos de la vida* (Sal terrae, Santander 1979) 11-12.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 Cf. J. Rof Carballo: *El hombre como encuentro* (Alfaguara, Madrid 1973); *Violencia y ternura* (Prensa Española, Madrid 1967); M. Cabada Castro: *La vigencia del amor. Afectividad, hominización y religiosidad* (San Pablo, Madrid 1994).

2 Cf. *El principito*, o. c., 13; *Le petit prince*, o. c. 5.

3 Entre los autores contemporáneos, el que tal vez insistió más enérgicamente en esta idea fue Gabriel Marcel, para el cual el ser humano no es «inventariable», no se reduce a un conjunto de datos. Cf. *Position et approches concrètes du mystère ontologique* (Vrin, Paris 1949). Versión española: *Aproximación al misterio del ser* (Encuentro, Madrid 1987); *Les hommes contre l'humain* (La Colombe, Paris 1951). Versión española: *Los hombres contra lo humano* (Hachette, Buenos Aires 1955).

4 Cf. *El principito*, o. c., 76; *Le petit prince*, o. c., 76.

5 Cf *El principito*, o. c., 80-82; *Le petit prince*, o. c., 78-79.

6 Cf. *El principito*, o. c., 87; *Le petit prince*, o. c., 87.

7 Cf. *El principito*, o. c., 89; *Le petit prince*, o. c., 89.

8 Cf. o. c., (Cátedra, Madrid 1982) 108.

9 Cf. o. c., 163.

10 Cf. o. c., 157. Sobre los procesos de vértigo y éxtasis, véase mi obra *Inteligencia creativa*, o. c., 331-461.

11 Cf. *El viejo y el mar* (Editorial G. Kraft Limitada, Buenos Aires 1959) 94. Versión original: *The old man and the sea* (Penguin Books, Harmondsworth, Inglaterra, 1952) 65.

12 Cf. *El viejo y el mar*, o. c., *95; The old man and the sea*, o. c., 66.

13 Cf. *El viejo y el mar*, o. c., 118-119; *The old man and the sea*, o. c., 82.

14 Cf. *El viejo y el mar*, o. c., 59; *The old man and the sea*, o. c., 40.

15 Cf. *El viejo y el mar*, o.c., 160; *The old man and the sea*, o.c., 112. Véase mi obra *Cómo formarse en ética a través de la literatura* (Rialp, Madrid 1994) 309-323.

16 Cf. *Aire nuestro. Cántico* (Barral Editores, Barcelona 1977) 13.

17 Cf. *El principito*, o. c., 83-84; *Le petit prince*, o. c., 83-84.

18 Cf. M. Ende: *Momo* (Alfaguara, Madrid 1965).

19 Cf. A. de Saint Exupéry: *Terre des hommes* (Gallimard, París 1939) 234-235. Versión española: *Tierra de los hombres* (Círculo de Lectores, Barcelona 2000) 178. La frase citada se halla en el texto siguiente: «Sólo cuando estamos unidos a nuestros hermanos por un vínculo común, situado fuera de nosotros, respiramos, y la experiencia nos muestra que amar no es mirarse el uno al otro sino mirar juntos en la misma dirección. No existen los compañeros si no se unen en la misma cordada hacia la misma cumbre, en la que vuelven a juntarse. Si no, ¿por qué razón, incluso en este siglo del confort, sentiríamos un gozo tan pleno en compartir nuestros últimos víveres en el desierto? ¿Qué valen todas las previsiones que puedan hacer en contra los sociólogos? A todos aquellos de nosotros que han conocido la gran alegría de las reparaciones saharianas todo otro placer les ha parecido fútil».

20 Cf. *El principito*, o. c., 104-105; *Le petit prince*, o. c., 104.

21 Cf. *El principito*, o.c., 106; *Le petit prince*, o.c., 106.

22 Cf. *El principito*, o. c., 111-113; *Le petit prince*, o. c., 111-113.

23 Cf. o. c. (Alianza Editorial, Madrid 1984) 70.

24 Cf. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (Cátedra, Madrid 1980) v. 2456-58.

25 Cf. *El principito*, o.c., 91; *Le petit prince*, o. c., 91.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

26 Esta idea fue subrayada sorpresivamente por Ferdinand Ebner tras la primera guerra mundial. Cf. *Das Wort und die geistigen Realitäten. Pneumatologische Fragmente* (Brenner, Innsbruck 1921; Herder, Viena, 1952). *La palabra y las realidades espirituales* (Caparrós, Madrid 1993).

27 Cf. *Yo y tú* (Caparrós, Madrid 1995), p. 8; *Ich und Du*, en *Die Schriften über das dialogische Prinzip* (L. Schneider, Heidelberg, 1954) 8.

28 Cf. *Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn* (Piper, Munich 1989) 168-170. La edición española (*El hombre en busca de sentido*, Herder, Barcelona 1995) responde a una obra distinta, publicada por Frankl en inglés con el título *Man's search for meaning. An introduction to logotherapy* (Pocket Books, Nueva York, 1946, 1962).

29 Cf. o.c., (Edhasa, Barcelona 1993) 26.

30 Cf. *L'énergie spirituelle* (PUF, París 1944) 23-24.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 Cf. *Donne's devotions*, 1624, XVII. Citado por J. Hersch (ed.) en *El derecho a ser hombre* (Sígueme, Salamanca 1973) 29.

2 Cf. *Yo y tú*, o.c., 8; *Ich und du*, o.c., 8.

3 Este tema lo explano en la obra La r*evolución oculta. Manipulación del hombre y subversión de valores* (PPC, Madrid 1998).

4 Cf. *Ethos und Ideal in der Erziehung* (Schönstatt, Vallendar-Schönstatt, 1972) 186-187.

5 «Fascinante» es tomado aquí en sentido de «atractivo» y «entusiasmante», no de «seductor». Lo que nos atrae y entusiasma eleva nuestro ánimo al tiempo que respeta nuestra libertad. El que seduce a una persona la arrastra, la vence sin convencerla, anula su libertad. Es sumamente importante para el análisis ético y el literario aprender a matizar debidamente el lenguaje y usarlo con precisión.

6 Cf. o. c., 198.

7 Cf. Henri J. M. Nouwen: *Aquí y ahora. Viviendo en el Espíritu* (San Pablo, Madrid 1995) 108.

8 Cf. *Être et avoir* (Aubier, París 1935) 254.

9 Cf. o. c., 253-4. Es necesario advertir que la verdadera creatividad supera la escisión de autonomía y heteronomía. Por eso afirma Marcel que la no-autonomía del gran artista *«no es una heteronomía, como el amor no es un hetero-centrismo»* (Ibid.).

10 Cf. *Los caminos de la libertad. II. El aplazamiento* (Losada, Buenos Aires [5]1967), 326-328; *Les chemins de la liberté. II. Le sursis* (Gallimard, París 1945). 418-421.

11 Cf. *Der Mensch vor der Frage nach dem Sinn* (Piper, Munich 1987) 141. Interesantes precisiones sobre la nueva forma de orientar la Psicoterapia sobre la base de la importancia del *sentido* en la vida humana se encuentran en la obra de J. Rof Carballo y Javier del Amo: *Terapéutica del hombre. El proceso radical del cambio* (DDB, Bilbao 1986).

12 Cf. o. c.,141.

13 Cf. o. c., 142.

14 Cf. o. c., 154.

15 Cf. *El mito de Sísifo* (Alianza Editorial, Madrid 1983), 15-16; *Le mythe de Sysiphe* (Gallimard, Paris 1942) 15-16. «Sorprende ver que gran parte de nuestra vida la pasamos sin reflexionar sobre su sentido. No es de extrañar que haya mucha gente tan ocupada y al mismo tiempo tan hastiada» Henri J.M. Nouwen: *Aquí y ahora. Viviendo en el Espíritu* (San Pablo, Madrid 1995) 70.

16 Cf. *Caminar sobre las aguas* (Verbo Divino, Estella 1955) 141. Dos autores contemporáneos, muy preocupados por hacer justicia a la riqueza de la realidad, Romano Guardini y Hans Urs von Balthasar, subrayan el *carácter polifónico y sinfónico* de la verdad. Cf. A.López Quintás: *Romano Guardini, maestro de vida* (Palabra, Madrid 1998) 208-213; H. Urs von Balthasar: *La verdad es sinfónica. Aspectos del pluralismo cristiano* (Encuentro, Madrid 1979) 5-6.

17 Cf. *Política poética* (Alianza Editorial, Madrid 1981) 429.

18 Cf. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, en *Holzwege* (V. Klostermann, Frankfurt 1957 22-35. (La traducción es mía).

19 Pueden verse diversos ejemplos de tales análisis en mi obra *La experiencia estética y su poder formativo* (Universidad de Deusto, Bilbao, 2010.

20 Cf. A. de Mello: *El canto del pájaro* (Sal Terrae, Santander 1987) 21.

21 Cf. o. c. (Alianza Editorial, Madrid 1980) 48.

22 Cf. o. c., 164.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

23 Cf. o. c., 168.
24 Cf. o. c., 179.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 Cf. o. c., en *Teatro. Piezas negras* (Losada, Buenos Aires 1968) 124. Versión original: *La sauvage* (La Table Ronde, París 1958) 111. Un amplio comentario de esta obra puede verse en mi obra *Cómo formarse en ética a través de la literatura* (Rialp, Madrid 32008) 263-286.

2 Cf. o. c., en *Obras Completas* III (Aguilar, Madrid 1945) 770.

3 Cf. *El hombre y la gente* (Revista de Occidente, Madrid 1957) 74.

4 Cf. R. Guardini: *Welt und Person. Versuche zur christlichen Lehre vom Menschen* (Werkbund, Würzburg 1954) 110, 113. Versión española: *Mundo y persona* (Guadarrama, Madrid 1963) 212; Ch. Schütz y R. Sarach: «El hombre como persona», en *Mysterium salutis* II, t. II (Cristiandad, Madrid 1970) 724.

5 Cf. F. Ebner: *Das Wort und die geistigen Realitäten. Pneumatologische Fragmente* (Brenner, Innsbruck 1921; Herder, Viena 1952) 29. Versión española: *La palabra y las realidades espirituales* (Caparrós, Madrid 1993) 29.

6 Cf. *Das Wort…*, 72; *La palabra…*, 63. Ebner distingue la auténtica «vida espiritual» del mero «soñar con el espíritu». Cf. *Das Wort…*, 31, 74; *La palabra…*, 31, 64.

7 Cf. *Das Wort…*, p.151; *La palabra…*, p. 125. De ahí el gran poder expresivo y persuasivo de la palabra «proclamada» en una asamblea litúrgica. Sobre el pensamiento antropológico de Ebner y su carácter «relacional» puede verse mi obra *El poder del diálogo y del encuentro* (BAC, Madrid 1997) 3-91.

8 Cf. F. Ebner: *Das Wort ist der Weg* (Herder, Viena 1949) 112, 142.

9 Cf. *Das Wort und die geistigen Realitäten*, o.c., 271-272; *La palabra y las realidades espirituales*, o.c., 27.

10 Estas palabras silenciosas son la base del lenguaje *poético*. Cf. *Inteligencia creativa*, o.c., págs 213-217. El silencio nos «recoge» para que podamos «sobrecogernos» ante lo valioso.

11 Cf. *Fragmente, Aufsätze, Aphorismen. Zu einer Pneumatologie des Wortes* (Kösel, Munich 1963) 696.

12 Sobre el juego como fuente de luz —cuestión decisiva en Hermenéutica—, pueden verse mi *Estética de la creatividad*, o.c., caps. 1-12, y *El encuentro y la plenitud de vida espiritual* (Edic. claretianas, 1990) 55-195.

13 Cf. *Von der Wahrheit* (Piper, Munich 1947) 104.

14 En la obra *Diagnosis del hombre actual* (Cristiandad, Madrid 1966) muestro que todas las características básicas del hombre actual —desmitización y despoetización del mundo, amortiguamiento de la fe religiosa, pérdida de la capacidad expresiva y simbólica, masificación…— arrancan de su alejamiento de lo profundo, lo valioso, e indico que la salida a esta crisis consiste en volver a la práctica del *recogimiento* y el *sobrecogimiento*.

15 Las condiciones del seductor las expongo —a propósito de la figura de Don Juan, en *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina— en la obra *Cómo formarse en ética a través de la literatura*, o. c., 98-100.

16 Desde la perspectiva teológica, R. Guardini extiende el carácter verbal a todas las realidades creadas: «Todas las cosas proceden de la palabra divina y tienen, por eso, ellas mismas carácter verbal. No son meras realidades. No son tampoco algo real que tiene sentido pero se halla en un espacio mudo. Son palabras del que habló con poder creador y van dirigidas al «que tiene oídos para oir» «. «Todas las cosas son palabras de Dios dirigidas a la creatura que está determinada por esencia a vivir con Dios en una relación yo-tú». Cf. *Welt und Person* (Werkbund, Würzburg, 1962) 110, 113; *Mundo y persona* (Encuentro, Madrid 2000) 205-208.

17 Cf. *Briefe über Selbstbildung* (M. Grünewald, Maguncia 1930) 130-131.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 Cf. *Yerma* (Alianza Editorial, Madrid 1981).

2 Cf. o. c. (Magisterio Español, Madrid 1967).

3 Véase el Prólogo a la obra de F. Jeanson: *Le probléme moral et la pensée de Sartre* (Du myrthe, Paris, 1947). Un análisis genético muy detenido de *La náusea* puede verse en mi obra *Estética de la creatividad*, o.c., 384-431.

4 Un análisis amplio de este poema puede verse en mi obra *La ética o es transfiguración o no es nada* (BAC, Madrid, 2014).

5 Cf. *Yerma* (Cátedra, Madrid 1970) 76.

6 Cf. o. c. 93.

7 Cf. o. c., 98.

8 Cf. Gabriel Marcel: *Présence et immortalité* (Flammarion, París 1959) 23.

9 Cf. o. c., 23-24.

10 W. SHAKESPEARE, *La tragedia de Macbeth*, acto II (Aguilar, Madrid 1943), 1225; traducción de Luis Astrana Marín.

11 Numerosos autores ofrecen espléndidos análisis de tales fenómenos y acontecimientos. Las obras de Bergson, Blondel, Newman, Guardini, Teilhard, Scheler, Marcel, Hildebrand, Laín Entralgo, Moeller, Guitton, Ebner, Buber, Urs von Balthasar, Plessner, Binswanger, Mouroux, Cencillo y tantos otros describen con singular penetración las experiencias que se hallan en la base de las obras literarias valiosas. Quien desee realizar una labor aquilatada de análisis literario debe consagrar tiempo a meditar obras de ese género que le permitan tematizar sus experiencias personales y captar su interna articulación.

12 o. c., (Librairie Larousse, París 1971) 127, 130. Versión española: *Hernani* (Espasa-Calpe, Madrid 1966) 61-62.

13 En la obra *La experiencia estética y su poder formativo* (Universidad de Deusto, Bilbao 2010) 91ss, ofrezco varios de los textos en que Martin Heidegger interpreta el cuadro de Van Gogh y describo el método *relacional* de pensar.

14 Cf. o. c. (Ariel, Barcelona 1976) 15-34.

15 Cf. o. c., 209.

16 Cf. o. c., 209-210.

17 Cf. o. c., 209.

18 Sobre la transformación del *espacio físico* en *ámbito lúdico*, véase mi *Estética de la creatividad*, o. c., 319-383.

19 Una explicación amplia de la teoría de los ámbitos y su fecundidad para comprender el carácter específico del fenómeno literario puede verse en mi *Estética de la creatividad*, o.c., 302ss, y en *Inteligencia creativa*, o.c., 36-42, 134-136, 236-239.

20 Cf. *El jugador* (Alianza Editorial, Madrid 1980) 126-127.

21 Cf. Fernando de Rojas: *La Celestina* (Salvat-Alianza Editorial, Madrid 1970) 178-179.

22 Cf. *Diario íntimo*, o.c., 123.

23 Cf. *San Manuel Bueno, mártir* (Alianza Editorial, Madrid 1966) 18.

24 Cf. *La sauvage* (La Table Ronde, París 1958) 111. *La salvaje*, en *Teatro. Piezas negras* (Losada, Buenos Aires 1968) 124. Cf *Cómo formarse en Ética a través de la Literatura*, o.c., 263-287.

25 Cf. *Die Verwandlung*, en *Sämtliche Erzählungen* (Fischer, Frankfurt 1970) 94-99.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

26 Cf. *Cómo formarse en Ética a través de la Literatura*, o.c., 157-159.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 Cf. o. c. (Klostermann, Frankfurt 1950). Versión española: *Caminos del bosque* (Alianza Editorial, Madrid 1998).

2 Cf. *Le mystère de la charité de Jeanne D'Arc* (Librairie Larousse, Paris 1917) 33.

3 Cf. Evangelio de San Mateo 28, 20.

4 Una exposición del *tema* del conocido poema de Vicente Aleixandre *En la plaza* se halla en mi obra *La ética o es transfiguración o no es nada* (BAC, Madrid, 2014). Ahí queda patente que, si conocemos los distintos modos de unidad que podemos fundar con las realidades del entorno en cada nivel, podemos poner al trasluz, de forma muy matizada, las expresiones poéticas más ambiguas.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 El título original de esta obra —*Jonathan Livingston Seagull*— encierra un carácter simbólico. *Jonathan* —en español, Jonatán— fue el *amigo fiel* del rey David. *Livingston* significa «piedra viva» y es el apellido del famoso misionero inglés que entregó su vida a la tarea de explorar el centro de África con fines *humanitarios* y *apostólicos*. La gaviota es, en la literatura nórdica, símbolo de una vida de soledad y tedio. El protagonista de la obra vincula estos símbolos en un proceso de ascenso a un mundo que culmina en la entrega a una labor de solidaridad.

2 Cf R. BACH, *Jonathan Livingston Seagull. A Story* (Pan Books, Londres 1973). La primera edición data de 1970. Versión castellana: *Juan Salvador Gaviota* (Pomaire, Barcelona 1972) 13. Citaré, en el texto, las páginas de ambas ediciones, que son coincidentes.

3 Véase un amplio comentario de la misma en mi *Estética de la creatividad*, o.c., 431-464.

4 En mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, o. c., 389-406, puede verse la afinidad de las cuatro grandes experiencias: la estética, la ética, la metafísica, la religiosa.

5 Una vez que el piloto y el principito se «encuentran» en sentido estricto —tras la experiencia de la fuente arriesgadamente buscada en el desierto, en perfecta solidaridad—, ambos vuelven a los suyos para poner en práctica cuanto han aprendido a través de la difícil escuela del amor. Cf A. de Saint-Exupéry, *El principito* (Alianza Editorial, Madrid 1972) 102; *Le petit Prince* (Harbrace Paperbound Library, Nueva York, 1942) 102.

6 Desde el fecundo período de entreguerras (1918-1939) se afana el pensamiento filosófico por determinar el carácter real de los entes llamados «inobjetivos» (*ungegenständlich; inobjectif*), para indicar que poseen un modo de realidad superior a los seres mensurables, asibles, manejables… Véase mi obra *La experiencia estética y su poder formativo*, o. c., 365.

7 Confróntese esta frase con la del filósofo J. G. Fichte, configurador del mal llamado pensamiento «idealista» alemán y defensor tenaz de la libertad humana en un momento histórico crucial: «La mayoría de los hombres están más dispuestos a aceptar que son un trozo de lava lunar que no un yo» (Cf. *Johann Gottlieb Fichte's sämmtliche Werke*. Ed. de J. H. Fichte (Berlín 1845-6, vol I) 175-6; 284-5).

8 Recuérdense las sabias advertencias del zorro al principito: «*No se ve bien sino con el corazón. Lo esencial es invisible a los ojos*». Cf *Le petit Prince*, o.c., 87, 97, 103; *El Principito*, o.c., 87, 97, 103.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 Cf *Siddhartha. Eine indische Dichtung*. En *Die Romane und Grossen Erzählungen* (Suhrkamp, Frankfurt, 1981). La primera edición data de 1950. Versiones españolas: *Siddhartha. Un poema indio*, en *Obras completas* III (Aguilar, Madrid 1967) 211ss; *Siddhartha* (Bruguera, Barcelona 1973). Citaré, en el texto, primero las páginas de esta edición y, seguidamente, las de la edición alemana. La traducción de los textos citados hube de revisarla en algunos pasajes para ajustarlos al original.

2 Cf *Mein Glaube* (Eckart, Frankfurt 1931). Versión española en Edit. Bruguera bajo el título *Mi credo* (Barcelona, 1976), volumen que reúne diversos textos filosóficos y religiosos de Hesse.

3 Cf. Epílogo a la obra *Weg nach Innen* (Camino hacia el interior). Cf. H. Hesse: *Escritos sobre literatura* I (Alianza Editorial, Madrid 1983) 53-54.

4 Es muy útil, al analizar cada obra, comentar algún texto un tanto amplio, para ayudar al lector a vibrar con el espíritu del autor y adentrarse en su peculiar estilo de pensar y de escribir.

5 H. HESSE, *Obras completas* III (Aguilar, Madrid 1977) 218-220.

6 La segunda alternativa fue denominada por los pensadores existenciales «salto a la trascendencia», «ascenso al ser», «inmersión en el misterio». Sería sobremanera clarificador de la obra *Siddhartha* confrontar las características del «camino» que aquí se muestra para buscar la sabiduría y los «métodos» —o vías— propuestos por dichos pensadores en obras gestadas en la misma década decisiva del 20 al 30. *Siddhartha* fue publicado en 1922; *Philosophie*, de Karl Jaspers, en 1932; *Journal métaphysique* I, de Gabriel Marcel, en 1927; *Sein und Zeit*, de Martin Heidegger, en 1927; *Das Wort und die geistigen Realitäten*, de Ferdinand. Ebner, en 1921; *De l'être*, de Louis Lavelle, en 1928; *Ich und Du*, de Martin Buber, en 1923.

7 Matthieu Delarue, protagonista de una obra muy posterior a *Siddhartha*, *Le sursis* (El aplazamiento), de J. P. Sartre, también siente la atracción del agua como elemento disolvente una vez que ha roto todos los lazos creadores con el mundo entorno y se encuentra a solas con un modo de soledad vacía. « *Dio algunos pasos, se detuvo de nuevo, se sentó en la balaustrada y miró correr el agua. ¿Y qué voy a hacer con toda esta libertad? ¿Qué voy a hacer conmigo?* […] *Se aferró con ambas manos a la piedra, y se inclinó por encima del agua. Bastaría con un chapuzón, el agua lo devoraría, su libertad se convertiría en agua. El reposo. ¿Por qué no?».* Cf. *Los caminos de la libertad, II. El aplazamiento* (Losada, Buenos Aires 1967), 326-328. Versión original: *Les chemins de la liberté, II. Le sursis* (Gallimard, París 1945) 418-421.

8 La palabra *Om*, como la semita *amén*, expresa y suscita un movimiento de adhesión personal.

9 El *sueño* representa aquí el descenso a los bajos fondos del vértigo, a la situación límite de una experiencia de alienación que descubre a todo hombre lúcido los riesgos que encierra la sensibilidad autonomizada.

10 La sonrisa es un fenómeno expresivo que responde a la captación de un acontecimiento que presenta un sentido global agradable. Sobre la experiencia de la sonrisa en *La náusea*, de J. P. Sartre, puede verse mi *Estética de la creatividad*, o.c., 421-422.

11 Cf. *Estética de la creatividad*, o. c., 270-308.

12 Es significativo de la posición «vitalista» de Hesse el hecho de que la doctrina de Siddhartha no se la transmitiera a Govinda a través de alguna forma de adoctrinamiento, sino mediante un acto vital: un *beso*, que significa un modo de unión personal.

13 Este párrafo fue traducido en la edición de la Editorial Bruguera de forma tan inexacta que altera la idea básica de toda la obra.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

14 H. Hesse: *Escritos sobre literatura* I (Alianza Editorial, Madrid 1983) 53.

15 Amplias precisiones sobre esta importante cuestión se hallan en mi obra *El triángulo hermenéutico* (Editora Nacional, Madrid 1971) y, de forma más condensada, en *Inteligencia creativa* (BAC, Madrid 2003).

16 Esto no indica que el pensamiento oriental, visto en toda su profundidad, sea incapaz de ello.

17 En la metafísica brahmánica, «atmán» significa la intimidad de cada uno, el aliento vital, el alma individual.

18 Recordemos que *integrar* supone una forma de unión más fuerte y creativa que la mera suma o la unión tangencial. Dos realidades se integran cuando se ofrecen mutuamente posibilidades creativas y las asumen activamente. Piénsese en la unión que se establece entre una obra musical y un intérprete, entre la música y el texto cantado, el poema y el declamador, un coloquiante y otro…

19 Una exposición más amplia de estos importantes y complejos temas se halla en mis obras *Metodología de lo suprasensible* (Editora Nacional, Madrid 1963, capítulo IV: *Lo profundo y lo inmediato"*); *Inteligencia creativa* (BAC, Madrid 2003) 154-159; *La ética o es transfiguración o no es nada* (BAC, Madrid 2014).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 *El túnel* (Cátedra, Madrid 1982) 160. Citaré por esta edición en el texto.

2 *Itinerario* (Sur, Buenos Aires 1969) 208.

3 o. c., 209.

4 o. c., 178.

5 *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo, Robbe-Grillet, Borges, Sartre* (Editorial Universitaria, Santiago de Chile 1968) 147.

6 o. c., 155.

7 A. LEIVA, *«Introducción»* a *El túnel*, de E. Sábato, o.c., 43.

8 *Itinerario*, o.c., 178.

9 *El escritor y sus sombras* (Aguilar, Buenos Aires 1963) 162.

10 *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, o.c., 167.

11 *«Explicación de El extranjero»*, en *Critiques Litteraires-Situations* I-(Gallimard, París 1947) 139.

12 *El secreto de la filosofía* (Iberia, Barcelona 1947) 399.

13 Esta actitud de sorprendente aversión recuerda de cerca la adoptada por Roquentin en *La náusea*, de Jean-Paul Sartre.

14 Si se recuerda que Sábato había sentido en su niñez falta de comunicación y afecto, se descubre un profundo valor simbólico en este pormenor del cuadro. La ventana abierta es el lugar de entreveramiento de dos ámbitos: el interior y el exterior, que se hallaban escindidos.

15 El término «problema» alude a algo desconocido que puede llegar a conocerse mediante la movilización de los medios adecuados. Una realidad «misteriosa» es aquella que, debido a su riqueza interna, compromete al mismo que se propone conocerla, y no tolera, en consecuencia, ser proyectada a distancia, es decir, *ob-jetivada*. Yo, que me pregunto por el ser, soy un ser, estoy inmerso comprometidamente en la realidad. Yo, que me planteo el tema del lenguaje, soy un ser locuente. Yo, que investigo el sentido de la institución familiar, estoy entramado ineludiblemente en la urdimbre afectiva que me vincula a mis progenitores.

16 Una amplia descripción de esta experiencia se halla en mi *Estética de la creatividad*, o.c., 384-464.

17 Véase mi obra *El triángulo hermenéutico*, o.c., 450-455.

18 La afinidad de *El túnel* con *El extranjero* queda de manifiesto en este pasaje.

19 *Páginas vivas* (Kapelusz, Buenos Aires 1974) 173.

20 Este tema es analizado ampliamente en mi obra *Inteligencia creativa*, o.c., 163-165.

21 Resulta, por ello, muy instructivo confrontar el espíritu de sombrío pesimismo que alienta en *El túnel* con la melancólica confianza en la bondad última del ser humano que inspira una de las últimas obras de Sábato: *La resistencia*, Seix Barral, Barcelona 2000. «¡Si en vez de alimentar los caldos de la desesperación y de la angustia —escribe—, nos volcáramos apasionados, revelando un entusiasmo por lo nuevo que exprese la confianza que el hombre puede tener en la vida misma, todo lo contrario de la indiferencia! Dejar de amurallarnos, anhelar un mundo humano y ya estar en camino» (o. c., 121).

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1 Cf. o. c. (Círculo de Lectores, Barcelona 2000) 229; Versión original: *Terre des hommes*, Gallimard, París 1939.

2 Apud Jean-Louis Mayor: «Saint-Exupéry, L'Écriture et la Pensée», en *Les critiques de notre temps et Saint-Exupéry* (Garnier, París 1971) 63.

3 Cf. *Tierra de los hombres*, o.c., 22; *Terre des hommes*, o.c., 8.

4 Cf. *Carta a un general X*, en *Tierra de los hombres*, o.c., 229.

5 Cf. o. c., 230.

6 Apud J-L. Mayor: o. c, 63.

7 Cf. *Saint-Exupéry ou la vérité de la poésie* (Plon, París 1965) 161.

8 Cf. *Carnets* (Gallimard, París 1953) 152.

9 Cf. *Tierra de los hombres*, o.c., 26; *Terre des hommes*, o.c., 23.

10 Véase la descripción esquemática de los tres primeros niveles positivos de realidad y conducta que hemos realizado al final de la *Introducción*.

11 Cf. *Citadelle*, en *Oeuvres* (Bibliotèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1953), 514.

12 Cf. *Lettre à un otage*, en *Oeuvres* (Bibliotèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1953), 392.

13 Cf. *Lettre à un otage*, en *Oeuvres*, o.c. 392.

14 Cf. *Ciudadela*, o.c., 24-25. *Citadelle*, o.c., 23-24.

15 Cf. *Ciudadela*, o.c., 64; *Citadelle*, o.c., 67.

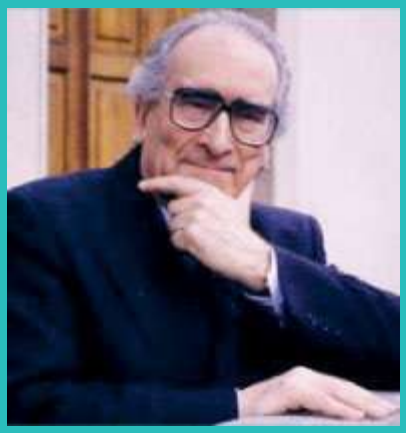
16 Sobre el pensamiento relacional y su fecundidad pueden verse amplias precisiones en mi obra *Cuatro personalistas en busca de sentido* (Rialp, Madrid 2009). El tema de los niveles de realidad y de conducta y el de las transfiguraciones lo trato con gran amplitud en la obra *La ética o es transfiguración o no es nada* (BAC, Madrid 2014).

17 En la obra *La ética o es transfiguración o no es nada* o.c., procuro matizar cuidadosamente los diversos *niveles* de realidad y de conducta y los distintos *planos* que se dan en cada uno de ellos. Es una medida indispensable para precisar los distintos pasos que vamos dando en el proceso de ascenso a nuestro pleno desarrollo personal.

18 Cfr. *Citadelle*, o.c., 59; *Ciudadela*, o.c., 58.

19 Cf. *Carta a un rehén*, en *Tierra de los hombres*, o.c., 202, 204, 205. Versión original: *Lettre à un osage* (Gallimard, París 1944) 19, 21, 23.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256



ALFONSO LÓPEZ QUINTÁS es catedrático emérito de filosofía en la Universidad Complutense (Madrid), es miembro de la Real Academia Española de Ciencias Morales y Políticas, de la Académie Internationale de l´Art (Suiza) y la Internacional Society for Philosophie.

Estudió Filosofía y Filología en Salamanca, Madrid, Munich y Viena entre 1951 y 1960. Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense (1963) ha sido catedrático de su Facultad de Filosofía desde 1974. Su labor investigadora se ha centrado en la Hermenéutica y Metodología filosóficas; la teoría de los valores; la manipulación del lenguaje; la formación ética a través de la literatura; y la formación de los jóvenes.

De su extensa producción literaria, destacan entre otras obras, *Mariano Guardini y la dialéctiva de lo viviente* (1966), *Estética de la creatividad. Juego. Arte. Literatura* (1978), *El secuestro del lenguaje* (1987), *La formación por el arte y la literatura* (1993), *El libro de los valores* (junto a Gustavo Villapalos, 1996), *El poder del diálogo y del encuentro* (1997), *La revolución oculta. Manipulación del lenguaje. Subversión de valores* (1998), *Inteligencia creativa* (2003) y *El descubrimiento del amor auténtico* (2012).

En Stella Maris dirige el proyecto de una biblioteca de literatura clásica, de próxima aparición.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

INTERACTÚA CON EL AUTOR

lquintas@epc-online.es

www.editorialstellamaris.com

TAMBIÉN EN STELLA MARIS

Vivimos una crisis, pero ni ha sido la primera, ni será la última. La frustración y la desesperanza son tan generalizadas y profundas que resulta inocente pensar que comenzaron con la crisis económica del 2008. ¿Cuál es la causa moral de estas crisis? ¿Es la posmodernidad una denominación formal de la degradación y ruptura de los vínculos humanos? ¿Está tocada de muerte la democracia liberal que conocemos? A derecha e izquierda los discursos están agotados. La idea de Europa como horizonte de democracia y bienestar se diluye. El ideal americano basado en el éxito del propio esfuerzo ha quedado en entredicho.

Este relato propone y aborda la teoría del vínculo como el mejor diagnóstico integral de nuestra sociedad. La naturaleza del vínculo humano es fruto de la relación personal, la costumbre, la idea moral compartida, la historia, la creencia religiosa. Resulta imposible que una sociedad alcance el bienestar si está regida por la primacía absoluta del individuo, porque se divide y enfrenta. El autor desgrana las múltiples consecuencias negativas de la cultura de la desvinculación, con el trasfondo común de la crisis moral. La que daña el sentido de trascendencia entre los seres humanos y provoca la ruptura antropológica, cegando las fuentes de la cultura y acabando con su desarrollo histórico.

La sociedad desvinculada ofrece al lector un modelo substancialmente nuevo de interpretar la realidad en términos sociales, y posee la capacidad de articular las causas de los problemas individuales con los colectivos, construyendo un marco de referencia que permita establecer respuestas eficaces a las crisis de nuestra época. Ante unas instituciones

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

incapaces de aportar los hitos morales y sociales que la propia sociedad requiere, el autor propone un nuevo comienzo.

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Este libro, escrito por uno de los más afamados filósofos vivos de España, sostiene que es más importante la calidad de la lectura que la cantidad. Frente a un modelo de supuesta excelencia educativa basada erróneamente en lo cuantitativo -que ha demostrado su estrepitoso fracaso-, resulta urgente promover una "mirada profunda", una forma de mirar la realidad a lo largo, lo ancho y lo profundo, lo que nos permitirá un mayor enriquecimiento personal e intelectual.

El arte de leer creativamente propone un modelo, sencillo pero extraordinariamente eficaz, en el que la calidad de la lectura se alcanza cuando leemos de forma genética, reviviendo el proceso de gestación de cada obra, de modo receptivo y activo, es decir, creativo.

Gracias no sólo a una clara exposición de las ideas, sino también a los numerosos ejemplos que jalonan la obra, el lector dispondrá de pautas claras y comprensibles para poder "leer creativamente".

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

Índice

Portadilla 4
Derechos de autor 6
Dedicatoria 7
ÍNDICE 8
INTRODUCCIÓN 16
PRIMERA PARTE : LA ESTRUCTURA DEL SER HUMANO 23
CAPÍTULO PRIMERO: EL PROCESO DE DESARROLLO PERSONAL 24
I. Crecemos jugando y transformándonos 24
II. Descubrimiento de los niveles de realidad y de conducta 26
Descripción sucinta de los ocho niveles 27
1. Niveles positivos 28
2. Niveles negativos 34
CAPÍTULO SEGUNDO: LA MIRADA PROFUNDA Y EL ANÁLISIS LITERARIO GENÉTICO 37
I. La fecundidad de la mirada profunda 38
1. La madurez de la inteligencia 39
2. El poder simbólico 39
3. El lenguaje y el alumbramiento de sentido 40
4. El acceso a la trascendencia 41
5. La necesidad de integrar niveles distintos 42
6. La conversión de las figuras en imágenes 43
7. El surgir de diversos ámbitos 44
8. La forma relacional de ver y pensar 47
9. Necesidad de fomentar la agilidad en el pensar y el ver 47
10. Los esquemas mentales cambian su sentido cuando adoptamos una actitud creativa 48
11. La mirada profunda descubre los sentidos que adquieren algunos términos en diversos contextos 49
12. La forma supraactual de actuar 51
13. El fenómeno de la inspiración sólo se revela a una mirada profunda 52
14. El conocimiento de los valores 53
15. El conocimiento de los procesos de vértigo y éxtasis 54

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

16. El sentido de los estilos de los jardines 55
17. Los espacios creados en la pintura 55
II. La mirada profunda y el enriquecimiento del espíritu 55
1. La riqueza de las experiencias reversibles y las relaciones de participación 56
2. La fecundidad de la mirada integradora 57
3. La espléndida complejidad de la intuición intelectual 57
4. La posibilidad de enriquecerse nuestro espíritu 58
5. El espíritu se enriquece a través de los doce descubrimientos 59
6. Enriquecemos el espíritu cuando creamos modos superiores de espacialidad y temporalidad 60
7. El espíritu enferma cuando se aleja de los grandes valores 62
8. La mutua dependencia de ideas y realidad 64
9. Una nueva fuente de conocimiento 65
10. Un ejemplo de mirada profunda 66
III. Cómo adquirir una mirada profunda 67
CAPÍTULO TERCERO: PAPEL DECISIVO DE LOS NIVELES EN LAS OBRAS LITERARIAS 69
1. Los buenos escritores intuyen la lógica de los distintos niveles 69
2. Necesidad de distinguir el nivel de los objetos y el de los ámbitos 70
3. El salto al nivel ≪ambital≫ 72
4. La expresividad y la oscilación entre el nivel 1 y el nivel 75
5. Comprensión genética de lo poético, lo cómico, lo gracioso 78
5.1. La poesía surge en el nivel de los ámbitos o realidades abiertas 78
5.2. La comicidad responde a una caída de nivel 79
5.3. La ética de lo cómico 80
5.4. La gracia surge merced a un ascenso de nivel 81
6. Ejercicios para descubrir los ámbitos y sus características 82
7. Alcance del término ámbito 84
8. Textos y cuestiones para autoevaluación 85
CAPÍTULO CUARTO: EL SER HUMANO INTEGRA DIVERSOS NIVELES DE REALIDAD 88
1. Una falsa interpretación de la sensibilidad 88
2. La gravedad del reduccionismo 90
3. La nostalgia por el mundo infrapersonal 91
4. La vecindad espiritual debe ser creada 92

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

5. Ejercicios para clarificar y asimilar el concepto de ámbito 94
6. La perfección del ser humano y la integración de los niveles 96
7. Textos y cuestiones para autoevaluación 96
CAPÍTULO QUINTO: LOS ÁMBITOS, BASE DE LAS EXPERIENCIAS REVERSIBLES Y EL ENCUENTRO 100
1. La conversión de los objetos en ámbitos 100
2. Los ámbitos crean los modos más elevados de relación 103
3. Los ámbitos dan lugar a diversos modos de entreveramiento que tejen la trama de la vida humana 104
4. El entreveramiento de ámbitos y el sentido de los acontecimientos humanos 111
5. Las experiencias reversibles y la actitud creativa 113
6. Ejercicios para captar la honda expresividad de las imágenes 116
7. Ejercicios para descubrir la riqueza de las experiencias reversibles 119
8. Importancia de la interrelación y la inspiración 122
9. Textos y cuestiones para autoevaluación 123
CAPÍTULO SEXTO: EL ENCUENTRO Y EL DESCUBRIMIENTO DE LOS VALORES 126
1. El hombre es ≪un ser de encuentro≫ 126
2. El encuentro es un entreveramiento de ámbitos 128
3. A mayor personalidad, más valioso es el encuentro 129
4. La forma modélica de encuentro se da entre personas 131
5. Exigencias del encuentro 133
6. El descubrimiento de los valores y las virtudes 136
7. Sentimientos que suscita el encuentro 136
8. Poder transfigurador del encuentro 138
9. Frutos del encuentro 138
10. Visión sinóptica del encuentro y sus formas 143
11. Textos y cuestiones para autoevaluación 145
CAPÍTULO SÉPTIMO: EL ENCUENTRO Y EL DESCUBRIMIENTO DEL IDEAL 148
1. La meta de la vida es crear modos elevados de unidad 148
2. Consecuencias de la adopción del ideal de la unidad 150
2.1. Cambia nuestra actitud ante las realidades del entorno 150
2.2. Se gana dinamismo y poder de iniciativa 150
2.3. Se aprende a jerarquizar los valores 151

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

2.4. Se alcanza el grado más alto de libertad: la ≪libertad creativa≫ 151
2.5. Se aprende a ver las realidades en todo su alcance y amplitud 153
2.6. Se descubre que las personas humanas son un ≪nudo de relaciones≫ 154
2.7. Se aprecia la vida personal incondicionalmente 154
3. La adopción del ideal del egoísmo lleva al vértigo 155
4. Ejercicios para profundizar en los temas tratados 157
4.1. El secreto de la formación humana radica en descubrir el verdadero ideal 157
4.2. El ideal lo descubrimos al encontrarnos con un valor muy elevado 157
4.3. El encuentro nos da elevación y nos redime del sinsentido del dolor 159
4.4. El logro de la libertad verdadera 159
4.5. La libertad vacía de un desertor y el proceso de vértigo 160
4.6. El sentido de la vida humana y la salud espiritual 161
4.7. La inteligencia madura ve a lo largo, a lo ancho y a lo profundo 162
5. Educar es entusiasmar con el auténtico ideal 163
6. Textos y cuestiones para autoevaluación 164
CAPÍTULO OCTAVO: EL LENGUAJE, VEHÍCULO DEL ENCUENTRO Y LA CREATIVIDAD 168
1. El lenguaje da cuerpo expresivo a los ámbitos 168
2. El lenguaje hace posible la comunicación 170
3. La forma auténtica de lenguaje 171
4. Lenguaje, luz y sentido 173
5. Diversos modos de relación entre palabra y silencio 175
6. Vertientes de la vida que deben ser silenciosas 176
7. Necesidad de guardar silencio 177
8. Carácter creativo-dialógico del ser humano y el sentido de la palabra 178
9. Textos y cuestiones para autoevaluación 179
SEGUNDA PARTE : MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE ANÁLISIS LITERARIO 182
CAPÍTULO NOVENO: LA INTERPRETACIÓN GENÉTICA DE LAS OBRAS 183
1. La obra literaria es fruto de un encuentro y constituye un campo de juego 183
2. Leer una obra activamente significa entrar en juego con ella 183
3. Las tres experiencias básicas de La naúsea (Jean-Paul Sartre) 184

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

3.1. Experiencia de la raíz 184
3.2. Experiencia de la sonrisa 185
3.3. Experiencia de la canción 186
4. Otras experiencias básicas 187
4.1. La reducción del amor a voluntad de dominio 187
4.2. La indistinción entre unión fusional y unión personal 188
4.3. Una experiencia fallida de éxtasis 188
4.4. El ascenso de una obra a la condición de clásica 189
5. Condiciones para rehacer las experiencias básicas de las obras y descubrir el ≪tema≫ de las mismas 190
5.1. Diversos niveles en que puede realizarse una actividad doméstica 191
5.2. Unión de los niveles 1 y 2 en las relaciones de intimidad 192
5.3. La expresividad de un texto se debe a la oscilación entre los niveles 1 y 2 193
5.4. Distinguir el lenguaje prosaico y el lenguaje poético 196
5.5. La lógica de los procesos de vértigo y de éxtasis 198
5.6. Expresión literaria de la experiencia de vértigo 202
5.7. La expresividad de las imágenes 203
5.8. El poder expresivo del lenguaje 206
TERCERA PARTE : FECUNDIDAD PEDAGÓGICA DEL MÉTODO LÚDICO-AMBITAL DE ANÁLISIS LITERARIO 208
ALGUNOS EJEMPLOS DE ANÁLISIS LITERARIO 209
CAPÍTULO DÉCIMO: EL LARGO ALIENTO DE DOS POEMAS 210
I. Caminante no hay camino, poema de Antonio Machado 210
II. Él está ahí, poema de Charles Péguy 212
CAPÍTULO UNDÉCIMO: JUAN SALVADOR GAVIOTA (RICHARD BACH) 214
1. Argumento de la obra 214
2. Tema de la obra 214
3. Contextualización 215
4. Trama de ámbitos que estructura la obra 215
4.1. El vértigo de la rutina y el éxtasis de la creatividad 215
4.2. En el hogar de los que vuelan alto 217
4.3. La vuelta a los suyos como instructor 219
4.4. La formación de una escuela 220
5. Valoración de la obra 221
6. Cuestiones para la evaluación 222

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO DUODÉCIMO: SIDDHARTHA, UN POEMA INDIO, DE HERMANN HESSE 224
1. Argumento de la obra 224
2. Tema de la obra 224
3. Contextualización 225
3.1. Búsqueda de la autenticidad humana en la experiencia de la unidad con el todo 225
4. Trama de ámbitos que estructura la obra 226
4.1. En camino hacia la perfección personal 226
4.2. En ruta hacia el amparo de una doctrina 229
4.3. El paso a una escuela superior de formación 231
4.4. La entrega al vértigo de lo inmediato gratificante 234
4.5. La vuelta al río y la experiencia de la unidad 237
4.6. La ruptura de los lazos con el ser amado 240
4.7. La contemplación del río y la unidad de todos los seres 241
4.8. Govinda se une a Siddhartha 242
5. Valoración de la obra 244
5.1. La liberación del individualismo egoísta 245
5.2. La liberación de la reclusión en sí mediante la unión fusional en el todo 246
5.3. Superación de la ambiguëdad de las paradojas irresueltas 248
6. Cuestiones para la evaluación 251
CAPÍTULO DECIMOTERCERO: EL TÚNEL (ERNESTO SÁBATO) 252
1. Argumento 252
2. Tema 252
3. Contextualización 253
4. Trama de ámbitos que estructura la obra 257
4.1. El vértigo de la posesión 257
4.2. El afán de poseer no une, aleja 262
4.3. Incremento de la unión erótica y la tensión espiritual 266
4.4. El vértigo arrastra al fracaso 270
4.5. El frenesí del vértigo y la ruptura definitiva 273
5. Valoración de la obra 276
6. Cuestiones para la evaluación 278
CAPÍTULO DECIMOCUARTO: TIERRA DE LOS HOMBRES DE ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY 280

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

1. Argumento de la obra 280
2. Tema de la obra 280
3. Contextualización 280
4. Trama de ámbitos que estructura la obra 283
4.1. La línea 283
4.2. Los camaradas 284
4.3. El avión 286
4.4. El avión y el planeta 288
4.5. En el centro del desierto 289
4.6. Los hombres 292
5. Valoración de la obra 295
6. Cuestiones para la evaluación 297
ÍNDICE DE MATERIAS Y DE AUTORES 298
Notas al pie 304
INTRODUCCIÓN 304
CAPÍTULO PRIMERO: EL PROCESO DE DESARROLLO PERSONAL 305
CAPÍTULO SEGUNDO: LA MIRADA PROFUNDA Y EL ANÁLISIS LITERARIO GENÉTICO 306
CAPÍTULO TERCERO: PAPEL DECISIVO DE LOS NIVELES EN LAS OBRAS LITERARIAS 308
CAPÍTULO CUARTO: EL SER HUMANO INTEGRA DIVERSOS NIVELES DE REALIDAD 310
CAPÍTULO QUINTO: LOS ÁMBITOS, BASE DE LAS EXPERIENCIAS REVERSIBLES Y EL ENCUENTRO 311
CAPÍTULO SEXTO: EL ENCUENTRO Y EL DESCUBRIMIENTO DE LOS VALORES 312
CAPÍTULO SÉPTIMO: EL ENCUENTRO Y EL DESCUBRIMIENTO DEL IDEAL 314
CAPÍTULO OCTAVO: EL LENGUAJE, VEHÍCULO DEL ENCUENTRO Y LA CREATIVIDAD 316
CAPÍTULO NOVENO: LA INTERPRETACIÓN GENÉTICA DE LAS OBRAS 318
CAPÍTULO DÉCIMO: EL LARGO ALIENTO DE DOS POEMAS 320
CAPÍTULO UNDÉCIMO: JUAN SALVADOR GAVIOTA (RICHARD BACH) 321
CAPÍTULO DUODÉCIMO: SIDDHARTHA, UN POEMA INDIO, DE HERMANN HESSE 322
CAPÍTULO DECIMOTERCERO: EL TÚNEL (ERNESTO SÁBATO) 324

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256

CAPÍTULO DECIMOCUARTO: TIERRA DE LOS HOMBRES DE ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY 325
Textos complementarios 326

facebook.com/gabriel.garciagarcia.9256